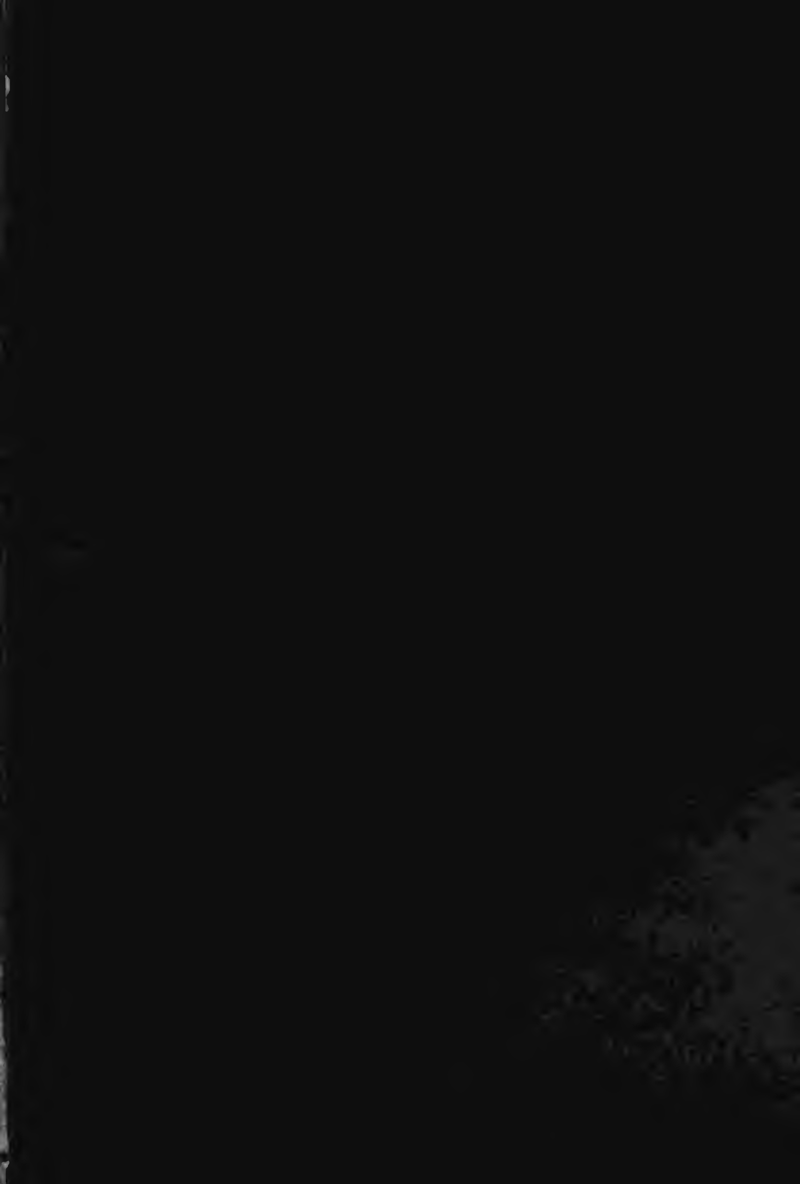
TEXTBUCH ZU DEN KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

Anton Springer





TEXTBUCH

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

VON

ANTON SPRINGER

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1881

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Als „Seemann's Kunſthiſtoriſche Bilderbogen“ vollendet vorlagen, wurde vielfach der Wunſch nach einem kurzgefaßten Textbuche laut, welches die einzelnen Abbildungen erläutert und erklärt. Von dem befreundeten Verleger zu Rathe gezogen, empfahl ich die Anordnung des Textbuches nach hiſtoriſchen Grundſätzen, ſo daß dasſelbe zugleich als kunſthiſtoriſcher Leitfaden dienen könnte, und übernahm ſchließlich ſelbſt die Löſung der Aufgabe. Nicht ohne Sorge und Bangen. Man muß den leichten Muth der Jugend beſitzen oder bloß auf den von der Forſchung bereits breit getretenen Wegen und nicht auch auf den zahlreicheren, nur verſuchsweiſe eingeſchlagenen und erſt mühſam gebahnten Pfaden ſich bewegen, um nicht vor den großen Schwierigkeiten einer univerſalhiſtoriſchen Ueberſicht zurückzuſchrecken. Und je kürzer die gebotene Faſſung, deſto mehr wachſen die Schwierigkeiten. Auch jetzt nach zweimaliger Bearbeitung des Textbuches bekenne ich mich zu der Anſicht, daß einzelne Kapitel in den Händen des einen oder anderen Specialforſchers eine vollendetere Form gewonnen hätten. Zu dem Entſchluſſe, das Werk dennoch zu wagen, brachte mich die Erwägung, daß das Textbuch in erſter Linie didaktiſche Zwecke ſich vorſetze. Der Rückblick auf eine fünf-

unddreißigjährige — ich denke nicht ganz erfolglose — Lehrthätigkeit ließ mich hoffen, in Bezug auf Anordnung und Gliederung des Stoffes, auf das Maß des gebotenen Inhaltes und auf den Ton der Schilderung meistens das Richtige getroffen zu haben.

Die erste Auflage des Textbuches erschien anonym. Ich lüfte jetzt den für meine Freunde und Fachgenossen ohnehin durchsichtigen Schleier.

Leipzig, im September 1881.

Anton Springer.

Inhaltsverzeichniss.

I. DIE KUNST DES ALTERTHUMS.

II. DIE KUNST DES MITTELALTERS.

III. DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

B. Diesseits der Alpen.

ERSTER ABSCHNITT.

DIE KUNST DES ALTERTHUMS.

Die Anfänge der Kunſtentwickelung.

Auf die Fragen: Wie weit reicht unſer unmittelbares Kunſtverſtändniß zurück und welche vergangene Kunſtſtufe bietet uns zuerſt reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unſere Kunſtwelt, in den Werken der helleniſchen Künſtler empfangen unſere Ideale der Schönheit am früheſten Leben und Geſtalt. Mit der klaſſiſchen Kunſt, ſo nennen wir die Kunſt der Griechen und Römer, verhält es ſich wie mit den klaſſiſchen Sprachen und insbeſondere wie mit der griechiſchen Poeſie und Philoſophie. Sprachgelehrte beſchäftigen ſich mit den altorientaliſchen Sprachen; Einfluß auf die allgemeine Bildung üben nur die Sprachen der Griechen und Römer. Die Namen Homer, Plato, Ariſtoteles klingen vernehmlich an unſer Ohr, altägyptiſche und altindiſche Dichter dagegen, orientaliſche Weiſe bleiben uns ſtets fremd und werden nur mühſam verſtanden. Doch darf man nicht glauben, als ob das griechiſche Volk von allem Anfange her eine vollendete Kunſt, gleichſam als Naturgeſchenk, beſeſſen habe und für ſeine künſtleriſche Entwickelung nichts der älteren orientaliſchen Kultur verdanke. Es gab eine Zeit, in welcher die Griechen über kein größeres Kunſtvermögen verfügten, als die vielgeſcholtenen Barbaren. Viele Menſchenalter vergingen, ehe ſich die nationale Eigenart entwickelte und feſte, nach außen abgeſchloſſene Formen fand. Je näher ein Volk dem Anfange ſeines Daſeins ſteht, eine deſto geringere Kraft übt die Eigenthümlichkeit ſeiner Natur. Auf den elementaren Stufen der Bildung rücken die einzelnen Stämme in ihren Zuſtänden, Aeußerungen und Beſtrebungen eng aneinander und zeigen noch nicht die ſcharfen Unterſchiede, welche ſie in den Zeiten reicherer Kultur trennen.

Eine Schilderung, wie ſich menſchlicher Kunſtſinn allmählich entfaltet hat, würde zunächſt die Verſuche erwähnen, durch mannig-

fache Erfindungen die Befriedigung der Lebensbedürfniffe zu erleichtern und zu vermitteln. Die Noth fchärfte das Auge und ließ in Naturkörpern, felbft in Gliedern des eigenen Leibes, z. B. in der geballten oder hohlen Hand dafür taugliche Gegenftände erdecken. Diefe Urgeräthe, zuerft fo hingenommen, wie fie die Natur darbot, wurden fodann durch andere Naturkörper, welche als Werkzeuge verwendet wurden — Steinfpitzen, Steinbeile, Knochennadeln u. f. w. — für ihren Zweck noch tauglicher geftaltet. Formgedanken begannen fich zu regen. Noch immer erfchien aber die Form wie zufällig an dem Stoffe haftend. Da ift es nun ein riefiger Fortfchritt gewefen, als Stoff und Form getrennt und der erftere, z. B. Pflanzenfafern, in Streifen gefchnittene Thierfelle, Thonerde, Metalle durch bewußte menfchliche Arbeit in die zweckmäßige Form gebracht wurde, wobei die Erinnerung an Naturvorbilder die Hand leitete. Im Handwerke offenbarte fich zuerft die menfchliche Kunftfertigkeit; die Luft, das Geräth zu fchmücken, weckte am früheften den Formenfinn. Die Weberei und Töpferei müffen wir als Mutterkünfte begrüßen, im Kreife des Ornaments fpielt fich die ältefte Entwickelung unferer Kunft ab. Beinahe unwillkürlich entftanden die Ornamente. Der Vorgang bei der textilen Arbeit felbft führte zum Verflechten, Reihen, Binden, Säumen und gab dem Bande, der Krone, dem Saume den Urfprung. Das Treiben der Metalle, die ältefte Weife der Metallverwendung im menfchlichen Dienfte, ließ unwillkürlich Buckel entftehen, welche in Reihen zufammengeftellt gleichzeitig einen Schmuck bildeten und weiterhin zu Kreis- und Spiralornamenten Anlaß gaben.

Die Bewohner der Schweizer Pfahlbauten haben allerdings nicht in Urzeiten gelebt, ftehen an Alter gegen die Ahnen orientalifcher Stämme und des Griechenvolkes weit zurück; fie befanden fich aber auf der primitiven Kulturftufe, welche auch die letzteren am Anfange ihres Dafeins eingenommen hatten, und dürfen, da nach einem hiftorifchen Grundgefetze verwandten Kulturftufen verwandte Lebensäußerungen entfprechen, zur Vergleichung herangezogen werden, wenn es fich um die anfchauliche Schilderung des urfprünglichen Kunftlebens der Menfchheit handelt. Die Refte von Flechtwerken, welche in den Pfahlbauten gefunden wurden (No. **319**, 5 und 6) zeigen deutlich die natürliche Entftehung von Muftern, welche bereits vollftändig den Reiz eines Ornamentes befitzen und als Schmuckform feitdem die mannigfachfte Verwendung gefunden haben. In ähnlicher Weife lehrt die Zufammenftellung von Bronze-Geräthen und Waffen mit den als Geräthe und Waffen verwendeten Naturkörpern (No. **319**, 1, 2 und 7, 8) die unmittelbare Anlehnung der erfteren an die letzteren kennen.

Das Ornament als Produkt des technifchen Vorganges bildet

das erſte Glied in der Entwickelungsreihe dekorativer Formen. Auf dem weiteren Wege werden ſodann die Ornamente, welche urſprünglich nur einem Stoffe und einer beſtimmten techniſchen Procedur entſproſſen ſind, ausgetauſcht und gemiſcht. Dieſes Schickſal trifft namentlich die Ornamente der textilen Kunſt (Saum, Band, Tau). Sie begegnen uns in ſehr früher Zeit bereits auch auf Thongefäßen und Metallgeräthen. In einzelnen Fällen kann man auch die Urſachen der Miſchung errathen. Vertikale von Querſtrichen durchkreuzte Linien auf Thongefäßen deuten darauf hin, daß die letzteren früher zur größeren Sicherheit mit Weiden oder Binſen umflochten wurden.

Es kann darüber kein Zweifel herrſchen, daß ſelbſt bei den einfachſten und älteſten Ornamenten, mochten dieſelben auch Gründen techniſcher Zweckmäßigkeit ihr Daſein verdanken, die Freude am Schmucke mitwirkte. Ohne eine angeborene Formfreude, welche mehr thut, als das bloße materielle Bedürfniß erheiſcht, könnten wir uns die Entwickelung des Kunſtſinnes gar nicht erklären. Allmählich öffnet ſich das Auge auch für die Eindrücke der äußeren Natur und nimmt die lebendigen Formen der letzteren in ſich auf. In ihrer Uebertragung auf den Gerätheſchmuck waltet das rein künſtleriſche Intereſſe vor. Das Ornament bedeckt mehr oder weniger die ganze Fläche und erhebt den Anſpruch auf ſelbſtändige Geltung. Wir ſind nicht im Stande, die Zeit anzugeben, in welcher bei den verſchiedenen Stämmen dieſe Dekorationsweiſe zuerſt aufkam. Auch ſie fällt noch der prähiſtoriſchen Zeit anheim. Ebenſowenig können wir bis jetzt mit Sicherheit angeben, welcher der verſchiedenen Klaſſen von Ornamenten ein höheres Alter unbedingt zugeſchrieben werden muß. Drei Ornamentgattungen treten uns entgegen: das geometriſche oder lineare Ornament, aus mannigfachen rechteckig gebrochenen, im Zickzack geführten, im Kreiſe geſchwungenen Linien und kleinen Feldern gebildet; das Pflanzenornament oder die floreale Dekoration und das Thierornament, welches wieder in zwei Unterarten ſich ſcheidet, je nachdem Seethiere, wie Tintenfiſche, Mollusken, Meduſen u. ſ. w., oder größere Landthiere, wie Pferde, Ziegenarten, Löwen u. ſ. w. das natürliche Vorbild boten. Im geometriſchen Ornament klingt vielfach noch die Erinnerung an die älteſte, den techniſchen Vorgängen entlehnte Dekorationsweiſe an. Daſſelbe beſitzt auch von allen Gattungen die weiteſte Verbreitung. Aus der Tiefe des Bodens wurde es in Hiſſarlik, wo Schliemann das alte Ilion vermuthet, ausgegraben (No. **321**, 7); es wurde in Mykenä, auf Cypern und in altitaliſchen Gräbern bei Bologna (No. **320**, 5) gefunden, und in Schweizer Pfahlbauten (No. **320**, 3) wie im ſkandinaviſchen Norden (No. **320**, 4) nachgewieſen. Wäre es nicht möglich, daß die indogermani-

fchen Völker diefe Ornamente, ähnlich wie einen Theil ihres Sprachfchatzes aus ihrer arifchen Heimat mitgebracht hätten, als fie fich in den verfchiedenen Landfchaften Europa's niederließen. Diefe Anficht ift mit mehreren guten Gründen vertheidigt, aber auch, was ihre Giltigkeit für Griechenland betrifft, angegriffen worden. Hier foll das Pflanzenornament das ältere und urfprüngliche gewefen fein. Jedenfalls befitzt das letztere und in noch höherem Maße das Thierornament einen enger begrenzten Schauplatz. Wie nur nordifche Stämme auf den Gedanken kommen konnten, Rennthierbilder in Knochen mit einem fcharfen Werkzeuge einzugraben, fo konnten auch nur Anwohner des Meeres an den Formen der Seethiere fich ergötzen. In der That find Nachahmungen der Meergefchöpfe nur den Völkern, welche fich um das Becken des ägäifchen Meeres gefammelt hatten, eigenthümlich, ähnlich wie Löwenbilder auf den Orient weifen. Daß diefelben fpäter nicht auf die urfprüngliche Heimat befchränkt blieben, hängt mit dem fteigenden Wechfelverkehr der Völker zufammen. Hier floßen wir auf ein weiteres Element der Kunftentwickelung von durchgreifender Wichtigkeit. Wie Stammmifchung erft die rechte Energie für eine erfolgreiche politifche Thätigkeit darbietet, fo erweitert die Kulturmifchung die künftlerifchen Fähigkeiten. Die Berührung mit einer fremden Kunftwelt lockt nicht allein zur Aneignung der mannigfachen Formen aus der letzteren, fondern treibt auch die in der eigenen Natur wurzelnden Keime zu rafcherer Blüthe.

Im Laufe der Entwickelung verwifchten fich die Spuren der früheften Stufen und wurde die Erinnerung an den Urfprung der Kunft verdunkelt. Erfreut fich ein Volk einer lebendigen Kunft, fo befitzt es nicht mehr die Luft und die Muße, den mühfamen, fteinigen Weg, welchen es hat erklimmen müffen, zu pflegen. Selbft auf der Höhe angelangt, feffeln daffelbe bei dem Rückblicke in die Vergangenheit ähnliche Höhepunkte. Jahrtaufende vergingen erft, ehe man auf die elementaren Anfänge der Kunft, auf die Schichten längft verklungener Kulturperioden aufmerkfam wurde und ihre Bedeutung für die fpätere Entwickelung erfaßte. Die mit großem Eifer in den letzten Jahrzehnten betriebene Forfchung ftößt noch immer auf gewaltige Lücken und hat für die Erkenntniß des Urfprungs der beftimmten nationalen Kunftweifen bis jetzt kaum mehr als einzelne Bauffeine geliefert. Immerhin ift es aber fchon möglich, ein beiläufiges und allgemeines Bild von dem Auffteigen der Kunft aus dem Kreife des Handwerkes zu entwerfen. Daffelbe offenbart das Ornament als älteften Ausdruck des Kunftfinnes, zeigt, wie die lineare Ornamentik rafcher fich entwickelte als die figürlichen Darftellungen, welche meiftens im Verhältniß zu gleichzeitiger geometrifcher und Pflanzen-Dekoration eine entfetzliche Rohheit

aufweiſen (No. **321**, 8), und hebt hervor, daß ſelbſt, als der Naturſinn erweitert war, Pflanzen- und Thierbilder beſſer gelingen als die Wiedergabe menſchlicher Geſtalten. Hier heftet ſich der Fortſchritt nicht an die Götteridole, zu welchen anfangs, wie zu Geräthen, Naturkörper verwendet wurden, ſondern an die Flachbilder, Teppicharbeiten, auf Thongefäße gemalte Figuren, gefärbte Steinreliefs. Der Natur wurden die einfachen Bewegungen und Stellungen abgeſchaut, in der Kunſt die elementaren Zuſtände des Lebens wiedergegeben. Auch in der monumentalen Kunſt ſpielt zunächſt das Ornament eine große Rolle. Der gleichmäßigen Gliederung eines architektoniſchen Werkes geht die Ausſchmückung einzelner Theile des Baugerüſtes, der plaſtiſchen Nachbildung der menſchlichen Geſtalt eine reiche Ausſchmückung mit mannigfachem Zierrath voran. Erſt nachdem der Naturalismus, dieſe unbedingt älteſte Kunſtrichtung, einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hat, gewinnt er die Fähigkeit und die Kraft, aus den ſymboliſchen Typen, welche bis dahin die religiöſe Phantaſie erfüllt hatte, ideale Charaktere zu ſchaffen. Dem alten Orient iſt die Löſung dieſer Aufgabe nicht gelungen. Der Naturalismus und die ſymboliſche Auffaſſung gingen unvermittelt neben einander und beide dadurch einer langſamen Erſtarrung entgegen. Im Verhältniß zur griechiſchen Kunſt bewahrt die altorientaliſche für unſer Auge ſtets den Schein des Unvollendeten, in ſeiner Entwickelung Abgebrochenen.

A. DER ORIENT.

1. Aegypten.

Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der abſoluten Unveränderlichkeit der ägyptiſchen Kunſt hat durch die genaueren Forſchungen in unſeren Tagen ſeine Giltigkeit großentheils eingebüßt. Die ägyptiſche Kunſt hat nicht allein während ihres vieltauſendjährigen Daſeins wiederholt einen Wechſel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüthe und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich ſichtbar ſind, ſondern auch eine innere Entwickelung erfahren. Nicht in dem gleichen Maaße freilich, wie die Kunſt ſpäterer Kulturvölker. Das ganze Daſein der Aegypter empfing Ziel und Regel vom Nilſtrom. Auch die Kunſt konnte das feſte Gepräge, das gewohnheitsmäßig allen Lebensäußerungen aufgedrückt wird, nicht verwiſchen. Nicht minder trug die ſtrenge Regelung aller Thätigkeit durch unerſchütterliche Satzungen und die hier zur äußerſten Grenze getriebene Theilung der

Arbeit zur engeren Begrenzung der Entwicklungfähigkeit bei. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptiſche Kunſt die gleichen Geſetze, welche die Kunſtübung aller anderen Zeiten und Völker beherrſchten.

Von den Veränderungen und Entwickelungsſtufen der ägyptiſchen Kunſt haben ſich deutliche Spuren erhalten. Daß urſprünglich auch Holz als Baumaterial verwendet wurde, beweiſt der Wandſchmuck der älteſten Grabkammern in der Nähe der Pyramiden und die Decoration des Baſaltſarkophags des Mykerinus (No. **34**, 2) oder Menkaura, des Erbauers der dritten großen Pyramide bei Gize, aus der IV. Dynaſtie (3000 v. Chr.). Vertikale Stäbe durch horizontale Bänder verknüpft, theilweiſe abgerundet, dünnen Stämmen der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Faſſade. Einen weiteren Beleg der mannigfachen Wandlungen, welche die ägyptiſche Kunſt erfahren hat, bietet der Pyramidenbau, welcher in Aegypten nur auf das Todtenfeld von Memphis ſich einſchränkt und nach der XII. Dynaſtie (2300 v. Chr.) nicht mehr geübt wird. Auch die Tempel beſaßen urſprünglich nicht die gleiche Ausdehnung und wahrſcheinlich auch nicht dieſelbe Geſtalt, welche ſie nach wiederholten Zerſtörungen und Reſtaurationen empfingen. In den älteſten Werken der Sculptur und Malerei beobachtet man endlich eine friſche Naturwahrheit, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erſcheinungen. Die Statuen und Statuetten ſind ſo charakteriſtiſch aufgefaßt, daß ſie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem kleinen Schreiber im Louvre, welcher mit untergeſchlagenen Beinen daſitzt und durch die Bemalung des Körpers und die künſtlich (weißer Quarz mit einem durchſichtigen Bergkryſtall als Augapfel auf einem Bronzeplättchen) eingeſetzten Augen einen ſo lebendigen Eindruck macht, iſt beſonders die Holzſtatue des „Dorfſchulzen“ (No. **322**, 6), von Mariette in einem Grabe zu Sakkarah gefunden und in dem Muſeum zu Bulak bei Kairo bewahrt, berühmt. Beide ſtammen aus der Zeit der V. Dynaſtie. Derſelbe naiv naturwahre Stil wiederholt ſich an zahlreichen anderen gleichzeitigen Werken und beweiſt die hohe Ausbildung der Portraitkunſt bereits in den älteſten Zeiten. Man erkennt die betreffenden Perſönlichkeiten in wiederholten Abbildungen ſelbſt dann wieder, wenn ſie vom Künſtler in verſchiedenem Alter geſchildert werden. Auch noch in ſpäteren Zeiten bleiben die Porträtbilder der Glanzpunkt der ägyptiſchen Kunſt. Endlich müſſen noch die flachen bemalten Reliefs an den Wänden der Pyramidengräber erwähnt werden. Sie unterſcheiden ſich ſowohl durch die Technik, wie durch den Inhalt und die formelle Auffaſſung weſentlich und zwar zu ihrem Vortheil von den mit inhaltreichen Anſpielungen vollgepfropften Darſtellungen der folgenden Perioden. Mit einem Worte: die

ſtarre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, welche früher als das unverbrüchliche Geſetz der ägyptiſchen Kunſt ausgegeben wurde, iſt in Wahrheit nur der Ausdruck des Verfalles und der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Aegypten dem zähen Charakter des Orients gemäß in ſcheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas. Die Herrſchaft eines unweigerlich feſtgehaltenen feſten Kanons der Verhältniſſe fällt erſt in eine viel ſpätere Zeit und beſaß auch dann nur beſchränkte Geltung.

Wir unterſcheiden mehrere Perioden der ägyptiſchen Kunſtgeſchichte, welche ſich an die allgemeine Gliederung der ägyptiſchen Geſchichte eng anſchließen, und ſondern die Kunſt des alten Reiches (I—XII. Dyn. 3800—2100 v. Ch.) von jener des neuen Reiches (XVII—XXVI. Dyn. 1701—525 v. Ch.), welches nach der vierhundertjährigen Zwiſchenherrſchaft des aus Aſien eingedrungenen Hykſosſtammes ſich raſch zur Weltmacht erhob. Innerhalb dieſer großen Perioden heben ſich wieder die Zeiten der IV. Dynaſtie (mit der Reſidenz in Memphis) und der XII. (politiſche Vereinigung des ganzen Landes) und weiter der XVIII. und XIX. Dyn. (Hauptſtadt des Reiches Theben) ſowie der letzten nationalen Dynaſtie, der XXVI. in Sais, als Glanzpunkte der Kunſtthätigkeit ab. In der erſten Periode zeigt die Architektur (Pyramidenbau, Felsgräber mit ſchweren quadratiſchen Pfeilern) noch primitive Zuſtände. In den plaſtiſchen, den Leben unmittelbar abgelauſchten Geſtalten herrſchen kräftig gedrungene Verhältniſſe vor, die Muskeln werden deutlich angegeben, die Beine in natürlicher Weiſe aus einander gehalten (No. **322**, 7). Die Reliefbilder ſind flüchtig aber nicht unrichtig gezeichnet. Zur Zeit der XII. Dynaſtie haben die Künſtler bereits verſchiedene Raſſen kennen gelernt, deren Typen ſie auf ihren Bildern mit großer Schärfe wiedergeben. Der Horizont hat ſich erweitert, der Inhalt der Darſtellungen, welche früher das mythologiſche Gebiet ausſchloßen, vermehrt. Unter der XVIII. und der folgenden Dynaſtie wirft die Politik einen ſtarken Schein auf die Kunſt. Aegypten war eine Weltmonarchie geworden, drang wiederholt ſiegreich in Aſien vor. Aehnliche Zuſtände wie in Aſſyrien verliehen auch der ägyptiſchen Kunſt einen verwandten Charakter. Sie wird höfiſch, die Bilder erſcheinen der Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige faſt ausſchließlich geweiht, ihre Großthaten geben den Künſtlern unerſchöpflichen Stoff. Neu ſind die zahlreichen Schlachtſchilderungen, welche in früheren Zeiten fehlten. Die Architektur empfängt ihren Abſchluß und ihren üppigſten, durch Polychromie verſtärkten Glanz. Nach einer Zwiſchenperiode des Verfalls hebt ſich unter der Saitiſchen Dynaſtie (7. Jahrh.) insbeſondere die Plaſtik zu einem friſcheren Leben und ſteigert ſich

wieder die Naturwahrheit (No. **322**, 10 u. 12). Bei allen dieſen Wechſelfällen zeigt aber dennoch die Kunſt ein beſtimmtes unauslöſchliches Gepräge, welches ſie Jahrtauſende unverſehrt bewahrt, zumal im Kreiſe der Architektur, auf deren Formen hier wie überall die Bodenbeſchaffenheit und die Natur des Materials nachhaltig einwirkt.

An den Dämmen aus getrocknetem Nilſchlamme, welche ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, übten die Aegypter zuerſt den Bauſinn. Von dieſen Werken entlehnten ſie das Material, aus welchem ſie (außer dem Holze) die älteſten Bauten aufführten; die Böſchungen der Dämme gaben ihnen die Richtſchnur, wie die Mauern errichtet werden ſollen. Sie verliehen denſelben durchgängig eine abgeſchrägte Geſtalt. Wären Steinquadern das urſprüngliche Baumaterial geweſen, ſo hätten die Aegypter die Wände ſenkrecht geſtellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böſchung feſtgehalten. Bei fortſchreitender Kunſtbildung bemühte man ſich den wenig anſehnlichen Bauſtoff zu verbergen, die Außenflächen mit großen Platten zu belegen und ſo den ärmlichen Kern zu verkleiden. Dieſes Syſtem der Verkleidung blieb auch dann in Kraft, als durchgängig Quadern zum Baue verwendet wurden. An den Tempelfaſſaden (No. **34**, 11 und No. **35**, 1) zeigen ſich dieſe Grundzüge deutlich verkörpert.

Die Faſſade beſteht aus zwei thurmhohen Flügeln, zwiſchen welche ein niedriger, in der Hohlkehle mit der geflügelten Sonnenſcheibe (No. **34**, 10) geſchmückter Eingang ſich ſchiebt. Die Mauern jedes Flügels (Pylon) ſind abgeſchrägt, oben durch ein in Aegypten regelmäßig wiederkehrendes Geſims, aus Hohlkehle und Platte (No. **35**, 15) zuſammengeſetzt, geſchloſſen, an beiden Seiten durch Rundſtäbe geſäumt, welche an die alte Holzarchitektur mahnen. Die Wand, vollſtändig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und flachen bemalten Reliefs bedeckt, erinnert an einen ausgeſpannten Bildteppich und erſcheint als die ſchmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf dieſe Anordnung und Dekoration der Tempelfaſſaden übte die Einrichtung des Gottesdienſtes großen Einfluß. Die ägyptiſchen Tempel ſind kein feſtgeſchloſſener, hausartiger Bau, ſondern umfaſſen einen ganzen Bezirk von offenen und geſchloſſenen Räumen. Sie laſſen ſich mit einer geſchmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innerſten, für die Augen der Nichteingeweihten verborgenen Heiligthume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke ſäumten zu beiden Seiten Sphinxe, mit männlichen oder Widder-Köpfen auf Löwenleibern (No. **322**, 4 u. 5) ein. Die Prozeſſion gelangt auf dieſem Wege zur Tempelfaſſade, welcher Obelisken oder Koloſſe vortreten

und die bei feſtlichen Anläſſen mit farbigen Flaggen auf hohen Maſten geſchmückt war (No. **35**, 1), ſodann durch das Thor in einen erſten offenen Hof. Ein Pylonenpaar ſchließt denſelben ab und leitet in eine zweite bedeckte Säulenhalle, in welcher die mittlere höhere Säulenreihe wieder die Straße markirt. Es folgen noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem Oberprieſter zugängliche Heiligthum (Sekos) erreicht wird, in welchem hinter Vorhängen das geheimnißvolle Götterbild ruhte. Der Grundriß (No. **34**, 9) des großen Tempels von Karnak in Theben, deſſen Anfänge in die Zeit der XII. Dynaſtie fallen, und welcher nachmals von den Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynaſtie erweitert wurde, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptiſchen Tempels, welche ſich ſelbſt, wenn auch in beſchränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chunſu oder Chons in Karnak (No. **34**, 6 u. 7), ſowie in dem ſpäter errichteten Tempel von Edfu (No. **35**, 2 u. 3) wiederholt. Selbſt wo die Beſchaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felſen bis an die Nilufer den Plan des Tempels beſtimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß feſtgehalten, wie dieſes der Tempel von Girſcheh oder Kirſch in Nubien (No. **35**, 8 u. 9) zeigt. Der hintere Theil des Tempels iſt in den Felſen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut. Ganz ſpäter Zeit gehören einzelne von Säulen getragene Bauten (No. **35**, 5 u. 6) an, welche wahrſcheinlich als Gehege heiliger Thiere dienten und daher durch hohe Brüſtungsmauern zwiſchen den Säulen geſchloſſen ſind.

Der Längen-Durchſchnitt des kleineren Karnaktempels (No. **34**, 7) lehrt die ſtetige Verminderung der Höhenverhältniſſe von der Faſſade bis zum Heiligthume kennen und liefert ein Beiſpiel von der Verhüllung des inneren Tempelkernes durch die äußeren Vorhöfe. Der Querſchnitt (No. **34**, 8) unterrichtet uns über eine weitere Eigenthümlichkeit der Tempelanlage. Die mittleren Säulenpaare der Halle ſtehen höher und ragen mit ihrem Gebälke über die anderen Säulenreihen empor, bilden einen mittleren Gang und ſetzen ſo gleichſam die feſt beſtimmte Prozeſſionsſtraße auch in den inneren Höfen fort. Dieſe Säulen zeichnen ſich nicht allein durch Dicke und Höhe, ſondern auch durch die Form des Kapitäls vor den übrigen aus.

Gar mannigfach erſcheinen die Säulen in der ägyptiſchen Architektur geſtaltet. Wir unterſcheiden Nebenformen der Säulen, welche nur zeitweilig auftreten, von ſolchen, welche durch Dauer und weite Verbreitung als die allgemeingiltigen erſcheinen. Zu den erſteren rechnen wir die protodoriſche (No. **34**, 4b) und die Säule mit dem Masken-Kapitäl (No. **35**, 11). Die erſtere kommt an den aus der XII. Dynaſtie ſtammenden Felsgräbern von Benihaſſan

vor. Auf einem niedrigen, plattwulstigen Fuße erhebt ſich ein ſechzehnſeitiger, leicht gefurchter Pfeiler, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name dieſer Säulenform bringt die Verwandtſchaft mit der doriſchen Säule der Griechen in Erinnerung; doch iſt nur eine äußere, nicht einmal vollſtändig zutreffende Aehnlichkeit vorhanden; keineswegs darf man in ihr ein bewuſstes Vorbild der Griechen erkennen. Der jüngſten Periode der ägyptiſchen Architektur gehört die andere Säulenform an, welche oben an vier Seiten Masken, gewöhnlich jene der Göttin Hathor mit Kuhohren zeigt und darüber noch eine kleine Tempelfronte als Schmuck trägt. Vorwiegend wurden Säulen mit oben eingezogenem (No. **34**, 5. u. No. **35**, 14) oder mit kelchförmig ausladendem Kapitäl (No. **35**, 10 u. 13) verwendet. Für Schmuck und Geſtalt derſelben haben die zwei typiſchen Pflanzen des alten Aegypten, der Lotos und der Papyrus, das natürliche Vorbild geliehen. Die Säule zieht ſich unten am Schaft ein, wie es die Papyrusſtaude thut. Zur größeren Deutlichkeit wird ſie noch am Fuße von einem Kranze von Schilfblättern umgeben. Der Schaft hat (No. **34**, 5) das Anſehen eines Bündels von Pflanzenſtengeln, die oben durch ein vielfach gewundenes Band zuſammengehalten werden. Das Kapitäl, welches nach oben ſich verjüngt und ſchmäler ausläuft, erinnert an die geſchloſſenen Knospen des Papyrus, während das ausladende Kapitäl den offenen Blumenkelch verſinnlicht. Durch die Malerei wurden die Naturvorbilder noch unmittelbarer und lebendiger vor das Auge gerückt und der Eindruck des bloß äußerlich angehefteten und befeſtigten Schmuckes, die Verkleidung des Säulenkernes noch mehr erhöht.

Neben den Tempeln bilden die Gräber die wichtigſte und reichſte Gruppe ägyptiſcher Denkmäler. Von Palaſtbauten hat ſich nur der ſogenannte Pavillon Ramſes' III. in Medinet-Abu in Theben erhalten, der aber ſchwerlich jemals als Wohnung benutzt wurde; über die Natur der Privathäuſer, die gewiß aus leichtem Material, luftig in den oberen, ſchattig und kühl in den unteren Theilen errichtet wurden, belehren uns nur nothdürftig Reliefs (No. **35**, 4) und Gemälde. Der tief wurzelnde Glaube an die Unſterblichkeit fand eine weſentliche Stütze in der unverſehrten Erhaltung der Leiber nach dem Tode und empfahl, wie die Mumiſirung der letzteren, ſo auch einen monumentalen, auf die Ewigkeit berechneten Bau der Gräber. Beiſpiele des Gräberbaues aus der älteſten Zeit liefern die Pyramiden. Sie ſind Königsgräber, deren Bau begonnen wurde, ſobald der König, welcher in dem unterirdiſch angelegten Felsgrabe beigeſetzt werden ſollte, den Thron beſtiegen hatte. Ein Stufenbau erhob ſich, ſo lange der König lebte, zu immer größerer Höhe; war er geſtorben, ſo wurden die Stufen

von oben nach unten durch Platten ausgefüllt und dem Werke die Geſtalt der abgeſchrägten zugeſpitzten Pyramide gegeben. Die Höhe der in fünf Gruppen bei dem alten Memphis errichteten Pyramiden wechſelt, weil ſie ſich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete, ebenſo das Material und die Pracht der Ausſtattung. Von den drei größten Pyramiden aus der vierten Dynaſtie iſt jene des Chufu oder Cheops, deren innere Einrichtung theilweiſe (No. **322**, 1. u. 2) leicht zugänglich iſt, weitaus die bekannteſte. Die Vorſorge für die Entlaſtung der Königskammer (durch Ausſparung hohler Räume über derſelben) unddie vollkommene Fügung und Politur der Steinblöcke im Inneren beweiſen am beſten, wie hoch ſchon dreitauſend Jahre vor unſerer Zeitrechnung die techniſche Bildung der Aegypter geſtiegen war.

Von der gewöhnlichen Form weicht die Pyramide von Daſchur (No. **34**, 1) ab, welche verſchiedene Negungswinkel der äußeren Bekleidungsfläche zeigt. Sie führt deßhab den Namen der Knickpyramide. Mit den Pyramiden waren Grabtempel, in welchen für das Seelenheil der Verſtorbenen Opfer gebracht wurden, verbunden. Die Gräber der Privatperſonen, auf dem Todtenfelde von Memphis, zerfallen in Freibauten aus Quadern (Mastaba), der Form nach niedrige, abgeſtumpfte Pyramiden mit reich (durch Gemälde und Reliefs) geſchmückten Kammern, und in Felsgrüfte. Den Eingang zu den Gräbern bildet eine Thüre, deren Pfoſten auf einem runden Querbalken, vielleicht einer Nachahmung der urſprünglichen Holzſtämme, ruhen (No. **34**, 3). In der ſpäteren (thebaniſchen) Periode ſind die Felsgräber ausſchliesſlich im Gebrauch. Auch ſie waren mit Tempeln (Memnonien) verbunden und zeichnen ſich durch die Pracht des maleriſchen Schmuckes aus. Die Todtenſtadt von Theben befindet ſich am linken Nilufer, vornehmlich in der Schlucht, welche den Namen Biban-el-Moluk führt.

Die Plaſtik und Malerei ſtehen in Aegypten vorwiegend im unmittelbaren Dienſte der Architektur. Bemalte Flachreliefs ſchmücken die Wandflächen, Statuen treten den Pylonen vor, lehnen ſich (No. **35**, 12) an die Pfeiler an. Durch dieſe Verbindung mit der Architektur wird vielfach der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweiſe Aufſtellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und laſſen ſie leicht erſtarren. Sie ſind dem Geſetze der Symmetrie unterthan und entbehren, wozu ſchon die meiſtens koloſſalen Verhältniſſe auffordern muſsten, des individuellen, perſönlichen Ausdruckes. Wie ſie da ſitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf gradeaus gerichtet, oder vor den Pfeilern ſtehen, mit gekreuzten Armen und geſchloſſenen Beinen, erſcheinen ſie als die Sinnbilder empfindungsloſer, ewiger Ruhe. Die Koloſſe,

welche die Faſſade des Felstempels von Abu Simbel — Ramſes II., der bauluſtigſte aller Pharaonen hatte denſelben zur Erinnerung an ſeine Siege über Aethioper und Syrer errichtet — ſchmücken (No. **322**, 3) würden bei lebendigerer Natürlichkeit nur an charakteriſtiſcher Wahrheit verlieren. Bei den Götterbildern hemmte die gehäufte Symbolik, (No. **322**, 11) bei den Darſtellungen der Könige die ceremonielle Tracht die feinere Durchbildung der körperlichen Formen, ſo bewunderungswürdig auch die rein techniſche Steinmetzarbeit erſcheint. Am beſten gelingen außer den kleineren Genrefiguren, beſonders jenen in Bronze gearbeiteten, die Porträtbilder von Privatperſonen. Für uns verwiſcht, wie dieſes bei allen Darſtellungen von Individuen fernſtehender Völker der Fall iſt, der gemeinſame Raſſentypus (No. **36**, 5): die ſchmale Stirn, die geſchlitzten Augen, die gebogene Naſe, die ſtarken Lippen u. ſ. w. den perſönlichen Charakter. Der Ueberblick über eine größere Zahl von Bildwerken zeigt aber, daß das Auge der ägyptiſchen Künſtler auch für die feineren porträtartigen Züge keineswegs verſchloſſen war. Die vollendete Treue in der Wiedergabe der äußeren Erſcheinung der Thiere, auf Rundbildern (No. **35**, 18) wie auf den zahlreichen Gemälden iſt längſt anerkannt. Hier durfte ſich der Kunſtſinn frei und ungehemmt durch Kultusvorſchriften und höfiſche Rückſichten bewegen. Dagegen feſſeln die zahlloſen Darſtellungen aus dem Leben der Götter und Menſchen in den bemalten Flachreliefs und Gemälden an den Wänden der Tempel und Gräber ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künſtleriſche Form. An ihrer Hand kann man die Kriegszüge und die Beſchäftigungen im Frieden, den Pomp der königlichen Aufzüge und das Treiben des Volkes eingehend kennen lernen. Sie ſind aber nicht nach künſtleriſchen Grundſätzen in ſchön geſchloſſenen Gruppen angeordnet, ſondern ziehen ſich bald in langen Reihen hin, bald bedecken ſie in buntem Gewirre die Flächen. Wie die Schrift der Aegypter, die Hieroglyphen, vielfach bildartig erſcheint, ſo beſitzen die Bilder wieder einen Schriftcharakter. Ein conventioneller Zug drängt die natürliche Wahrheit zurück, Abkürzungen bringen eine breite Schilderung raſcher vor das Auge. Man ſehe (No. **36**, 3) wie z. B. Ramſes, der ſtets wie alle Könige und Führer die übrigen Geſtalten an Größe überragt, als Sieger über das feindliche Heer dargeſtellt wird. Er hält einfach einen gedrängten Haufen von Feinden bei dem Schopfe. Bezeichnend iſt ferner, daß in den Reliefbildern und auf Gemälden regelmäßig Köpfe und Beine im Profil, die Bruſt in voller Breite dargeſtellt werden (No. **322**, 8). Das Streben nach möglichſter Deutlichkeit im Einzelnen ſiegt über die Wahrheit des Geſammtbildes und führt zu einen Kompromiſſe in der Zeichnung, welcher übrigens nicht

bei den Aegyptern ausfchließlich angetroffen wird. Das Fehlen der Perfpective, die an Stickerei erinnernde Schärfe der Umriffe, während die inneren Flächen kaum hervortreten, verfinnlichen die Proben ägyptifcher Malerei (No. **187**, 1 u. 2.). Wie vortrefflich dagegen leblofes Geräthe gemalt wird, zeigen die Inftrumente der beiden Harfenfpieler (No. **187**, 3 u. 4.). Es enthüllt überhaupt die ornamentale Kunft und das Kunfthandwerk (Email- und Goldfchmiedearbeiten) die glänzendfte Seite der altägyptifchen, mit Zeit und menfchlicher Kraft verfchwenderifchen Kultur.

---

2. Assyrien.

Wie die ägyptifche Kunft vom Nil, fo nimmt die Kunft der Völker Mefopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Doppelftrom lieferte den Anwohnern die wichtigften Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten wefentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf getrocknete und gebrannte Ziegel angewiefen, Erdwälle traten an die Stelle der Steinmauern, auf Terraffen erhoben fich die architektonifchen Werke, Stufenpyramiden wurden bei gottesdienftlichen Anlagen verwendet, vielleicht in der Weife daß auf der oberften Stufe das Heiligthum ftand. Das ärmliche fchmucklofe Material führte zu dem Syftem der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder mit Gyps oder Afphalt überzogen und mofaikartig dekorirt, oder mit Steinplatten belegt. Die Erinnerung an urfprünglich aufgehängte und ausgefpannte Teppiche liegt nahe. Die künftlerifche Thätigkeit der Völker Mefopotamiens war in ein vollftändiges Dunkel gehüllt und nur aus fagenhaften Berichten bekannt, bis in unferen Tagen franzöfifche und englifche Forfcher (zuerft Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln unfere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Die Zeit der Entdeckungen auf chaldäifchem und affyrifchem Boden ift noch nicht abgefchloffen. Ueber die altbabylonifche Kunft find wir auch jetzt noch am dürftigften unterrichtet. Das Fragment einer Wandbekleidung in den Trümmern von Uruch oder Warka am unteren Euphrat (No. **38**, 1) zeigt teppichartige Mufter, die auf glafirte Thonkeile gemalt die in den Asphaltbewurf eingedrückt wurden. Reicher find die Proben der jüngeren affyrifchen Kunft, welche am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mofful gefunden und zum Theile auf die Bauten von Niniveh bezogen wurden. Sie werden nach den Fundorten: Khorfabad, Nimrud und Kujjundfchik benannt. Es find eigentlich nur die letzten

Wellen eines alten Kulturſtromes, von welchem ſich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altchaldäiſche Reich lag längſt in Trümmern, die ägyptiſche Herrſchaft war glücklich zurückgedrängt, als ſich zuerſt unter dem kriegeriſchen Assurnazir-habal (882—857), dem Erbauer des Palaſtes von Nimrud, die aſſyriſche Kunſt reicher entwickelte. Einen weit mächtigeren Auſſchwung nahm ſie während der Regierung Sargon's und Sennacherib's (721—680), den Erbauern von Khorſabad und Kujjundſchik; eine Art Nachblüthe genoß ſie unter Assur-bani-pal (668—647), welcher das Werk ſeines Großvaters Sannacherib in Kujjundſchik vollendete. Die Rieſenbauten ſind vom Erdboden verſchwunden, nur ihr Schmuck iſt durch Ausgrabungen vor unſeren Augen wieder lebendig geworden. Die architektoniſchen Werke, zu welchen die aufgefundenen Alabaſterplatten und Ziegel gehören, ſind ſämmtlich durch Feuer zerſtört worden. Das Erdwerk wurde zu Staub oder unförmlichem Schutt, die Wandbekleidung, aus Steinplatten beſtehend, aber brach und fiel an derſelben Stelle, an welcher ſie geſtanden hatte, und läßt den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf dieſe Art wurde es den Forſchern möglich, den Grundriß der aſſyriſchen Palaſtbauten zu zeichnen.

No. **38**, 2 gibt den Grundriß eines Palaſtes von Kujjundſchik, No. **37**, 5 eines Palaſtes von Nimrud, No. **37**, 6 den in der Phantaſie ergänzten Grundriß eines Palaſtes von Khorſabad. Die Anlage der Paläſte zeigt die größte Verwandtſchaft. Sie erhoben ſich auf Terraſſen, welche mit einer Brüſtungsmauer (Kranzgeſims einer ſolchen, durch eine tiefe Hohlkehle mit einer vorſpringenden Platte darüber charakteriſirt No. **37**, 7) abſchloß, und beſaßen als Mittelpunkte eine größere Zahl von Höfen, um welche ſich Hallen, Galerien von verhältnißmäßig geringer Breite legten. Nur das unterſte Stockwerk wird aus dem Grundriſſe kenntlich. Wie daſſelbe Licht empfing, wie es bedeckt war — man muß annehmen, daß einzelne Räume durch Tonnengewölbe geſchloſſen wurden — welche Geſtalt die oberen Stockwerke beſaßen, darüber geben die ausgegrabenen Reſte keine Auskunft. Dieſe Lücke ergänzen theilweiſe die Darſtellungen von Bauten auf den Reliefs. Wir erblicken auf denſelben (No. **37**, 10) offene, von Säulen getragene Galerien am oberen Ende der einzelnen Stockwerke. Die nähere Beſchaffenheit der Säulen (mit Doppelvoluten im Kapitäl) und die Bekrönung des Baues mit Zinnen lehrt das Relief eines Pavillons (No. **37**, 8) kennen. Ein tempelartiges Giebelhaus mit geſchmückten Pfeilern (No. **37**, 9), eine Stufenpyramide auf einem Hügel (Nr. **38**, 3) beweiſen die Mannigfaltigkeit der gottesdienſtlichen Bauten. Selbſt über die Beſchaffenheit der Privathäuſer werden wir (No. **38**, 8) annähernd unterrichtet. Sie zeigen bald gerade, bald kuppelförmige Dächer,

die Thüren, gleichzeitig Lichtöffnungen, einen geraden oder bogenförmigen Abfchluß. Ungeachtet des geringeren Alters (die affyrifchen Bauten reichen bis in das 9. Jahrh. v. Chr. zurück; Niniveh's Zerftörung 606 v. Chr. giebt den Endpunkt der Bauzeit an) ftehen die Bauwerke Affyriens weit unter den ägyptifchen Monumenten.

Den künftlerifchen Werth verleiht den affyrifchen Bauten vorwiegend der plaftifche und malerifche Schmuck. Von dem Metallfchmuck freilich, der eine fo große Rolle fpielte, haben fich nur dürftige Refte erhalten, u. a. Palmenbäume aus vergoldetem Erze, die vor dem Palafteingange aufgeftellt waren, und eine Bronzethüre aus getriebenen Platten, der Zeit Salmanaffar's III. (827—822 v. Chr.) angehörig. Auch freiftehende Statuen find felten. Als die fchönfte und wohl auch ältefte, wenn man von dem verftümmelten Bilde einer nackten Göttin (Mylitta-Zarpanit) aus dem zehnten Jahrhundert im britifchen Mufeum abfieht, gilt eine Statue, welche den König Affur-nazir-habal darftellen foll, jetzt im britifchen Mufeum. Die Sculptur und Malerei in Affyrien fteht faft ausfchließlich im unmittelbaren Dienfte der Architektur, fie bildet die Wandverkleidung. An den Portalen häufte fich der Schmuck befonders reich. Ornamente, Ziegeln aufgemalt und eingebrannt, umgaben diefelben (das Relief No. **38**, 10, giebt eine beiläufige Anfchauung derfelben), gewaltige geflügelte Geftalten, halb Mann, halb Stier, bewachten fie, fymbolifche Figuren, Priefter, Löwenbändiger, gleichfalls von riefigen Verhältniffen, fchmückten die benachbarten Faffaden. Die Wände im Innern der Kammern wurden mit Reliefplatten von Kalkftein dekorirt, auf welchen Scenen aus allen Kreifen des affyrifchen Lebens, religiöfe Ceremonien, Opfer, Kriege, Jagden gefchildert wurden. Ueber die flach gefchnittenen Reliefs zogen fich noch Friefe von glafirten Thonplatten theils mit figürlichen, theils mit ornamentalen Darftellungen hin. Auch der Fußboden war mit glafirten Thonplatten belegt, deren farbiges Mufter (No. **38**, 9) durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung fich auszeichnet. Unbedingtes Lob ernten auch die Thierbilder, die naturwahr und lebendig aufgefaßt erfcheinen (No. **38**, 7). Bei den Darftellungen der Männer (Frauen kommen nicht vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunftfinnes. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Aegypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern, der architektonifchen Anordnung unterworfen (No. **37**, 2, 3). Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus, mit Bruft und Kopf treten fie aus demfelben heraus. Sie erfcheinen gleichfam fünfbeinig, da auch die Seitenanficht alle vier Beine wiedergiebt. Die Beine der Koloffalfiguren (No. **37**, 1 u. 4) find im Profil, Kopf und Bruft in voller Breite gezeichnet. Ein anderes Hinderniß freier Kunftübung bildet das ftarre

Ceremoniell, welches ſich namentlich auch in der Tracht wiederſpiegelt. Der gekünſtelte Haar- und Bartputz (No. **36**, 6) raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiöſen und höfiſchen Lebens erſcheinen die Bewegungen auf das ſtrengſte geregelt, die Prachtornate ſtarren an den Leibern, die übrigens kräftig und muskulös gebaut ſind, gedrungene Verhältniſſe zeigen und in den Köpfen den Raſſentypus deutlich ausgeprägt offenbaren. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, ſo ſind ſie dafür deſto reicher verbrämt. Dieſe Verbrämungen, Beſätze und Muſter verrathen einen hohen Auſſchwung der Weberei und Stickerei; auch die zahlreich dargeſtellten Geräthe und Metallarbeiten legen Zeugniß ab von der Geſchicklichkeit des Steinmetzen, der ſie ſo getreu nachbildete, und von der Schönheit der Originale. Erhöht wurde die Wirkung der Reliefs durch die Färbung, welche den Gewändern und Ornamenten verliehen wurde. Das Fremdartige in der Auffaſſung, Haltung und Tracht wirkt ſo übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterſchiede zwiſchen den Werken verſchiedener Epochen kaum bemerkt werden. Nur in der Kompoſition entdeckt man in den ſpäteren Reliefs eine größere Häufung der Figuren und eine entſchiedene Vorliebe für eine reiche Ausmalung des Hintergrundes mit Bäumen, Bauten und Thieren. In der letzten Zeit wird auf die feine Durchbildung der Einzelheiten und auf ſorgfältige Technik großes Gewicht gelegt.

Proben der Malerei auf Ziegeln mit dick aufgetragener eingebrannter Farbe liefern vorzugsweiſe die Ruinen Chaldäas. Es ſind eigentlich nur colorirte Umrißzeichnungen ohne Schattenangabe und ohne feinere Abtönung der Farben, von welchen dem Künſtler, wie allen Emailmalern, nur eine beſchränkte Zahl zu Gebote ſtand, das Roth gänzlich fehlte, daher oft dieſelbe Farbe für die verſchiedenſten Gegenſtände, z. B. blau für Pferde, Fiſche, Schilde, gelb für Fleiſch, Wagen, Goldgefäße, angewendet wurde. In der techniſchen Bereitung der Farben, dem tieferen Glanz derſelben überragen die babyloniſchen Ziegelbilder (aus der Zeit Nebukadnezar's) jene, die auf aſſyriſchem Boden, beſonders in Nimrud gefunden wurden. In dem Prinzip der Färbung ſind ſie von dieſen nicht verſchieden. Ein Beiſpiel eines aſſyriſchen Ziegelbildes zeigt No. **187**, 5, einen König (an der Kopfbedeckung, der Tiara, kenntlich) mit ſeinem Bogen- und Speerträger darſtellend. Das mattgrüne, gelbgeſtreifte Gewand iſt mit Roſetten geſchmückt und mit abwechſelnd gelben und weißen Franſen behängt.

3. Persien.

Nicht nur viel jünger, als die assyrisch-babylonischen Werke, sondern auch wesentlich von diesen verschieden, aus mannigfachen Elementen gemischt erscheinen die Reste persischer Kunst. Das neue Baumaterial, große Steinquadern, Marmor, führten den Bausinn auf neue Formen; der Verkehr mit Assyrien, Aegypten und Ionien steigerte die Neigung, fremde Kunstelemente mit den heimischen zu verbinden. Die Säule spielt in der persischen Architektur eine hervorragende Rolle. Säulenhallen bilden den Hauptbestandtheil persischer Palastanlagen. Die überaus schlanken, in ihrer Gestalt auffallenden Säulen konnten nur ein leichtes Gebälk, wahrscheinlich aus metallbekleidetem Holze, tragen, sie schließen den Gedanken an obere Stockwerke aus. Wir finden sie sowohl an den Fassaden der in den Felsen gehauenen Gräber, wie als freie Stützen an dem Palaste von Persepolis verwendet. Ihre Basis zeigt den Schmuck niederfallender Blätter, der Stamm ist gefurcht oder cannelirt, als Kapitäl dienen zwei mit dem Rücken zusammenstoßende Einhörner, so daß eine Einsattelung entsteht, auf welcher die Köpfe der Querbalken ruhen. (No. **39**, 9.) Zuweilen erscheint das Kapitäl noch reicher, aber für uns kaum mehr verständlich zusammengesetzt. Auf den dünnen, einer Metallröhre ähnlichen Stamm setzt ein Doppelkelch auf, durch eine Perlenschnur verknüpft; dann folgt ein hohes geriestes Glied mit doppelten, aufrechtstehenden Voluten oder Windungen zur Seite und endlich das Einhornpaar mit dem Balkenkopfe in der Mitte. Aehnliche Voluten, nur liegend, kommen auf assyrischen Monumenten (z. B. auf dem mittleren Stamme des heiligen Baumes (No. **37**, 11 u. 12) vor, wir werden sie ferner, aber dann in gründlich veränderter Form und Bedeutung, in der ionischen Säulenordnung der Griechen (No. **4**, 1) wiederfinden.

Das älteste Denkmal persischer Baukunst ist unter dem Namen: das Grab des Cyrus (No. **39**, 3) bekannt. Mag auch die Benennung zweifelhaft sein und wir das Grab Kassandane's, der Mutter des Kambyses, vor uns haben: die Entstehung im Zeitalter des Cyrus ist nicht angefochten worden. Inmitten eines Parkes, von einer Säulenhalle umgeben, erhob sich in der Ebene von Murghâb, wo man die Stätte des alten Pasargadae vermuthet, auf einer Stufenpyramide ein kleines Giebelhaus, wie die ganze Anlage aus Marmorquadern errichtet. Ein ganz anderes Gepräge trägt das Grab des Darius (No. **39**, 4 u. 5). Aus dem lebendigen Felsen ist eine Fassade ausgehauen; in dem Innern, das nur durch einen verborgenen Eingang zugänglich war, wurde der König beigesetzt. Auf vier Säulen ruht zunächst ein Architrav, darüber erhebt sich ein von Männern getragenes thronartiges Gerüste (Teppich?), auf welchem der König

vor ſeinem Schutzgeiſte knieend dargeſtellt iſt. — Von dem Königspalaſte zu Perſepolis haben ſich unter dem Namen Tſchihil-Minar (= vierzig Säulen) ſtattliche Trümmer erhalten. Darius hatte ihn erbaut, Xerxes erweitert. Durch Glättung des felſigen Grundes wurde eine rieſige Plattform hergeſtellt. Größere und kleinere Säulenhallen, auf mehrere Terraſſen vertheilt, durch Prachttreppen mit einander verbunden, belebten den Raum, der vortrefflich geeignet war, zum Schauplatze pomphafter Aufzüge zu dienen und einen großartigen Glanz zu entfalten. Die Treppenwangen ſind mit Reliefs (No. **39**, 6) geſchmückt, welche die Huldigung der tributpflichtigen Stämme ſchildern; an die Pfeiler lehnen ſich Thierfiguren, welche an verwandte Darſtellungen an aſſyriſchen Palaſtportalen erinnern. Die Sculptur hat überkaupt den aſſyriſchen Vorbildern viele Einzelheiten entlehnt; doch hat auch Aegypten manche Muſter geliefert, z. B. den Kopfſchmuck an dem ſog. Cyrusrelief (No. **39**, 8), während im Stile, namentlich in der Behandlung der faltenreicheren Gewänder, ſich eine gewiſſe Selbſtändigkeit behauptet. Die Zahl der erhaltenen plaſtiſchen Denkmäler iſt nicht groß genug, um über ihr Verhältniß zur aſſyriſchen Kunſt ein erſchöpfendes Urtheil fällen zu können.

Die Stammesherrſchaft war allmählich von Weſten nach Oſten, von Aſſyrern zu Medern und Perſern gewandert. Der Zug der weltgeſchichtlichen Bewegung ging aber unverrückt nach Weſten, dem Meere entgegen. Dorthin führten die großen Völkerſtraßen, auf den Beſitz der Küſtenlande waren die Abſichten der Weltmonarchien gerichtet, dem öſtlichen Becken des Mittelmeeres ſtrebten die wichtigſten Karawanen und die gewaltigſten Heeresmaſſen mit gleichem Eifer zu. Hier iſt der wahre Schauplatz unſerer älteren Weltgeſchichte. Der reicheren Bodengliederung entſpricht die größere Zahl von Völkerindividuen, welche mit einander in mannigfachem Austausch der Gedanken und der Güter leben und, wenn ſie ſich auch oft bekämpfen, doch aufeinander angewieſen bleiben. Ihre urſprüngliche Eigenart, wie ſie ſich z. B. auf dem Gebiete des Gräberbaues (phrygiſche Felsfaſſaden, teppichartig geſchmückt; lykiſche aus den Felſen gehauene Gräber, Sparrenwerk nachahmend u. ſ. w.) offenbart (No. **8**, 10, 11), tritt für die überſichtliche hiſtoriſche Betrachtung gegen die Empfänglichkeit fremden Kultureinflüßen gegenüber, das natürliche Produkt des Verkehrs und der Weltlage, zurück. Es kreuzte ſich auf ſyriſchem und kleinaſiatiſchem Boden die aſſyriſche und ägyptiſche Macht und beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunſtthätigkeit zurück. Von weit größerer Bedeutung

erſcheint aber die vermittelnde Wirkſamkeit der ſchiffkundigen, handeltreibenden Phöniker. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis, riß die einzelnen Stämme aus ihrer Vereinzelung, brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der religiöſen und künſtleriſchen Kultur hin. Die Phöniker ſelbſt waren, was Phantaſie betrifft, mäßig begabt. Die Geſchichte der großen monumentalen Kunſt weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre wunderbare Geſchicklichkeit im Quaderbaue. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erſcheinen wie aus einem Guße, ſo trefflich ſind ſie gefügt. Die Gliederung ihrer Bauten (Tempel und Grottengräber) iſt ſchwerfällig, die Zahl der Zierformen gering und dieſe ſelbſt von mangelhafter Durchbildung. Deßhalb konnten auch die Phöniker auf die monumentale Kunſt anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten ſie auf das Schickſal des alten Kunſthandwerkes in hohem Maße beſtimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muſter aus und ein und erweiterten namhaft den Umkreis des Kunſtſinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres. Selbſt in einzelnen Zweigen des Kunſthandwerks, z. B. in der Metallarbeit, erfahren, verſchafften ſie der heimiſchen Kunſtthätigkeit neue Abſatzquellen; ebenſo häufig überbrachten ſie die Werke älterer Kulturvölker, wie namentlich des aſſyriſchen, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landſchaften. Wenn dazu noch unmittelbare Einwirkungen der Aegypter und ſpäter der Aſſyrer traten, ſo entſtand ein Miſchſtil, welcher auf die internationalen Beziehungen und die mannigfachen Kunſtwandlungen in der alten Welt ein ſcharfes Licht wirft. Als Beiſpiel mag die durch Cesnola's Ausgrabungen uns wieder zugänglich gewordene cypriſche Kunſt dienen. Auf der Inſel, deren Ureinwohner wahrſcheinlich mit kleinaſiatiſchen Stämmen in Raſſe und Sprache zuſammenhingen, ſtießen griechiſche Anſiedler und phönikiſche Koloniſten aufeinander. Die Tributpflichtigkeit unter ägyptiſcher und aſſyriſcher Herrſchaft führte zur Bekanntſchaft mit der Kunſt Aegyptens und Aſſyriens. So empfing Cypern eine Reihe von Anregungen, welche es in eigenthümlicher Kreuzung und Verflechtung weiter zu entwickeln bemüht war. Daß dabei mit einer großen Selbſtändigkeit verfahren wurde, zeigen die zahlreichen Statuen von Golgoi, urſprünglich an den Wänden der Tempelzellen aufgeſtellt und zum Theile in koloſſalen Verhältnißen behandelt. Aeußerlichkeiten wie Bart und Haare, die Kopfbedeckung, die Gewänder, auch die Haltung der Arme, ſind bald Aegyptern, bald Aſſyrern entlehnt; in der Zeichnung der Köpfe jedoch unterſcheiden ſich, trotz aller Anklänge an das Semitiſche, die Statuen von Golgoi weſentlich von dieſen Vorbildern und müſſen auf einen beſonderen Typus zurückgeführt werden (No. **321**, 3). Aeußerlich erſcheinen die

aſſyrischen und ägyptiſchen Einflüße aut den beiden Silberſchalen (No. **321**, 4, 5) gemiſcht, wo uns neben ägyptiſchen Sphinxbildern und Göttern auch aſſyriſche geflügelte Geſtalten im Kampfe mit Löwen, aſſyriſche Krieger, dann Thierkämpſe und Kultusakte, ähnlich wie in Niniveh, entgegentreten. Auf ein aſſyriſches Vorbild, den heiligen Baum zwiſchen zwei Vögel, weiſt auch das Ornament einer Thonvase (No. **321**, 5) hin, während bei anderen Geſäßen das geometriſche Ornament, in den Figuren zuweilen eine ägyptiſirendc Zeichnung vorherrſcht. Den Wiederſchein einer ähnlichen Kulturkreuzung finden wir nur noch einmal in einem viel ſpäteren Weltalter, bei der ſiciliſchen Kunſt des Mittelalters wieder.

B. GRIECHENLAND UND ROM.

1. Architektur.

Weithin offen, allſeitig erſchloſſen lag die griechiſche Welt; im engen Zuſammenhange mit dem Orient und mit Aegypten ſtand die alte helleniſche Cultur, wobei die Inſeln eine wichtige vermittelnde Rolle ſpielten. Es verſtand aber das griechiſche Volk, wie kein anderes, dieſe Abhängigkeit zu löſen und ſich zu einer freien Selbſtändigkeit zu erheben. Die Wurzeln ſeines Daſeins erſcheinen verdeckt, nur die herrlichen Blüthen und Früchte ſind ſichtbar. Dieſe Beobachtung macht man auf allen Gebieten des geiſtigen Lebens. In dem Augenblicke, als in den Hellenen das Bewußtſein erſtarkte, menſchliche Schönheit und menſchliche Tugend ſeien ein Geſchenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienſt, als ſie den Göttern weſentlich ſittliche Züge aufprägten, da ſchloſſen ſie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Ihr hiſtoriſcher Glaube ſtand im Gegenſatze zu den natürlichen Anfängen ihres Daſeins. Prieſen ſie doch als erſte Volksthat den Kampf gegen orientaliſche Mächte und ſtellten, was ihre welthiſtoriſche Beſtimmung werden ſollte, an die Spitze ihrer Geſchichte. Die helleniſche Bildung hat ihren Urſprung mit einer viel ſtärkeren Schichte bedeckt, als dieſes allen anderen Völkern möglich war. Auch die griechiſche Kunſt hat die Spuren des mühſeligen Weges, welchen ſie Jahrhunderte gegangen war, verwiſcht und weckt den Eindruck, als wäre ſie vollendet der Phantaſie eines Künſtlers entſprungen. Fremdartig wirkten auf die Griechen ſelbſt die Werke der Vorzeit. Sie benannten die Bauweiſe, deren ſie ſich, wie ſo viele andere Völker, bei der Errichtung der Stadtmauern, Thore u. ſ. w. bedienten und in welcher gewaltige vieleckige Blöcke ohne Mörtel auf einander

geschichtet und in einander gefügt wurden (No. **1**, 1), nach den Kyklopen. Eine tiefe Kluft trennt die ausgebildete hellenische Kunst von den Anfängen, wie sie uns aus dem homerischen Zeitalter, z. B. in dem sogenannten Schatzhause des Atreus zu Mykenae, entgegentreten (No. **1**, 4). Ein kreisförmiger Raum wird durch vorkragende Steinreihen nach oben immer mehr verengt und gewölbartig geschlossen. Die Reste von Halbsäulen und Gesimsen, die an demselben Orte gefunden wurden (No. **1**, 3), scheinen gleichfalls einer anderen Welt anzugehören. Ihr Zierrath erinnert in den Spiralen an Metallarbeit, wie denn in der That das Innere des Schatzhauses mit Metallplatten bekleidet war. Von der Metallbekleidung machten die Griechen in der ältesten Periode unstreitig ausgedehnten Gebrauch, ebenso von Holz als Baumaterial; der Webekunst und der Töpferei entlehnten sie mannigfachen Schmuck; in der Goldarbeit fanden sie die höchste Befriedigung ihres Kunstsinnes. Als die uralten Gräber in Mykenae aufgedeckt wurden, welchen bald die Grabfunde von Menidi, Spata, Nauplia folgten, war man ebenso sehr überrascht durch den Einblick in eine verhältnißmäßig reiche Kultur und mannigfache technische Geschicklichkeit, wie durch den geringen Zusammenhang mit der späteren hellenischen Kunstthätigkeit. Abgesehen von einzelnen zweifellos importirten Schmucksachen, wie den gravierten Goldsiegeln, erinnern Gegenstände der Darstellung und Formen (die im heraldischen d. h. im Teppichstile gehaltenen Thierleiber) häufig an den Orient und lassen auf Zustände schließen, wo Griechenland orientalischen Einflüssen offenlag, oder ein gemeinsames Maß von Kunstbildung von den Ufern des Euphrat bis nach Griechenland hinein ohne Unterschied der Rasse und des Stammes verbreitet war. Die kleinen, zum Kleiderputz bestimmten Goldplättchen, welche das Bild der babylonisch-phönizischen Venus, von Tauben umgeben, darstellen (No. **320**, 9), zeigen, mit ihren Vorbildern verglichen, keinen besonderen Stil, sondern nur eine größere Rohheit der Arbeit. Die Grabstele von Kalkstein (No. **321**, 1) im oberen Theile mit Spiralen, einem der Metalltechnik entlehnten Ornament, geschmückt, in der unteren Hälfte einen Krieger auf dem Streitwagen, welcher den fliehenden Feind verfolgt, darstellend, erinnert am meisten an altitalische Grabfunde. Vollends als Produkte primitiver Volkskunst, wie sie auch sonst bei barbarischen Stämmen angetroffen werden, erscheinen die zahlreichen Terracottafiguren (No. **321**, 2). Offenbar haben wir es mit einer Kulturstufe zu thun, auf welcher die Individualität des hellenischen Volkes noch schlummerte. Darin liegt aber der weltgeschichtliche Beruf der griechischen Kunst, daß sie, sobald das hellenische Bewußtsein erwacht ist, schöpferisch auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive so umgestaltet, daß sie erst jetzt das wahre

Leben gewinnen. Einmal von der helleniſchen Phantaſie angehaucht, verlieren ſie die Spuren ihres äußeren Urſprunges.

Die Griechen haben die Glieder ihrer Architektur nicht erfunden. Säulenhallen kannten auch die Aegypter, verwandte Säulenformen entdeckte man auf aſſyriſchem Boden, die aſiatiſchen Nachbarländer beſaßen bauliche Anlagen, in ihren Elementen den griechiſchen Werken vielfach ähnlich. Vergleicht man aber die Werke unter einander, ſo bemerkt man ſofort, wie ungleich reifere Früchte die Griechen aus den gemeinſamen Wurzeln gezeitigt haben. Grabfaſſaden in der lykiſchen Landſchaft zeigen gleichfalls Säulen als wichtigſte Schmucktheile (No. **8**, 12, 13). Sie beſitzen kein beſonders hohes Alter; um ſo auffallender erſcheint die Unſicherheit in den Maßen und in der Behandlung der Einzelglieder. Auf Pfeilern und Säulen ruht zunächſt ein dreitheiliger Querbalken (Epiſtyl) und über einem vorſpringenden, mit Balkenköpfen oder Zahnſchnitten gezierten Geſimſe der Giebel. Ueber den Pfeilern liegen Löwenköpfe, die Säulen ſchließen mit Voluten (Windungen) als Kapitäl ab. Dieſe Faſſaden ſtehen in den Einzelheiten griechiſchen (ioniſchen) Werken ganz nahe, und doch welch ein ganz anderes Ganze hat die griechiſche Phantaſie aus dieſen Einzelheiten geſchaffen! Auf orientaliſchem Boden beſaß offenbar die Tradition eine zähere Lebenskraft und geſtattete keine organiſche Entwickelung der Bauglieder. Gewiß hatten Kultus und Tempelformen auch in Griechenland manche Aenderung erfahren, ehe das einfache Säulenhaus geſchaffen wurde. Der Phantaſie der Architekten gelang es aber vollkommen, dieſe Vorſtufen für den Betrachter zu beſeitigen. Selbſt in dem einzigen Falle, in welchem ſie auf ſtrenge Kultustraditionen Rückſicht nehmen mußten, bei dem Bau des Tempels der Athene Polias, fanden ſie für die Aufgabe eine freie künſtleriſche Löſung.

Der Kern der griechiſchen Tempelarchitektur iſt das von Säulen getragene Giebeldach, welches ſich über der Cella erhebt. Die Cella, ein länglicher Raum, ſchließt das Götterbild und die Weihgeſchenke in ſich. Sie iſt nicht, wie in Aegypten, in ein geheimnißvolles Dunkel gehüllt und erſt nach langer Wanderung durch Vorhöfe zugänglich, ſondern öffnet ſich unmittelbar nach außen durch die Säulenhalle. Die Stellung der Säulen iſt nicht immer die gleiche. Bald treten die Seitenmauern der Cella vor, und zwiſchen den Stirnen (antae) der Mauern ſtehen die Säulen, ſo daß das Giebeldach von den Mauern, die von vorn betrachtet als Pfeiler erſcheinen, und von den Säulen getragen wird. Dieſe Form der Tempel (No. **1**, 12 u. No. **2**, 1) nähert ſich der orientaliſchen Weiſe und ſcheint urſprünglich dem ioniſchen Stile eigenthümlich geweſen. Im Gegenſatz zu dem „templum in antis“ ruht beim „Proſtylos“ der Vordergiebel ausſchließlich auf Säulen, und dieſe nehmen die ganze Breite der

Fassade ein. Ein Tempel mit einer Säulenreihe auf beiden Giebelseiten (No. 1, 13) führt den Namen „Amphiprostylos“. Umgeben den Tempel die Säulen auf allen vier Seiten der Cella, und das ist die vollendetste, für uns geradezu die ideale Form des griechischen Tempels, so entsteht der „Peripteros“, durch Verdoppelung der Säulenreihen (in späterer Zeit) der „Dipteros“.

Die Tempel werden nicht allein durch die Stellung der Säulen von einander unterschieden, sondern auch durch die Form und Gestalt der letzteren. Drei Säulenordnungen, die ionische, dorische und korinthische, werden gewöhnlich in der griechischen Architektur gezählt. Mag auch die ionische Ordnung aus guten Gründen als die ältere gelten, wie sie denn auch einzelne schon in der assyrischen, selbst ägyptischen Kunst vorkommende Elemente besitzt, so führt doch die dorische am besten in das Verständniß der griechischen Bauphantasie ein. Nicht wie der griechische Tempel allmählich entstanden ist, zuerst mit Holztheilen versetzt und mit Metallwerk geschmückt, sondern wie er als reiner Steinbau vollendet geschaut wird und gleichsam das Idealbild einer künstlerischen Phantasie verkörpert, soll die folgende Schilderung andeuten.

Dorischer Stil. Auf der obersten Stufe (Stylobat) eines mächtigen aus Quadern gefugten Unterbaues (Krepidoma) erhebt sich die Säulenreihe. Kein Fuß vermittelt den einzelnen Säulenstamm mit der Plattform, sondern dieser steigt unmittelbar in die Höhe. Der Säulenstamm ist cannelirt, d. h. mit flachen Furchen, die scharfkantig auf einander stoßen (No. 1, 6 u. 7) versehen; er verjüngt sich nach oben und erhält in der Mitte eine leichte Schwellung. Am oberen Ende des aus Trommeln zusammengesetzten Schaftes ist ein Einschnitt angebracht, welcher zum Schutze der obersten Trommel dient. Ueber dem Einschnitt beginnt der Hals, mit dem Kapitäl aus einem Stein gehauen und durch mehrere Riemchen, in welchen noch einmal die zusammen gehaltene Kraft des Säulenstammes zum Ausdrucke kommt oder durch eine den Kapitälschmuck andeutende Blattreihe (No. 1, 11) charakterisirt. Es folgt sodann das Kapitäl, aus dem weit ausladenden, oben leise wieder eingezogenen Echinus und der Deckplatte bestehend (No. 1, 10). In der Form, in welcher der Echinus uns meistens entgegentritt, kesselartig, einfach rundlich geglättet, erscheint er für unsere Phantasie stumm. Erst die aufmerksame Betrachtung aufgemalter Ornamentreste, die hie und da an demselben gefunden wurden, und die Vergleichung des plastischen Schmuckes an ähnlich geformten und profilirten Baugliedern lehrte das Wesen und die Bedeutung des dorischen Kapitäls verstehen. Denkt man sich um einen Kern einen Kranz aufgerichteter Blätter gelegt und diese belastet, so werden die Blattspitzen

nach unten ſich neigen und zwar um ſo ſtärker, je größer der Druck, bis ſie ſchließlich die Wurzel wieder berühren. Eine ſolche Belaſtung durch das Gebälke, der Druck des letzteren auf die gegenſtrebende Säule wird im doriſchen Kapitäl wahrnehmbar und verlangt eine ſinnbildliche Andeutung durch den Schmuck. Sie wird durch den Kranz der überfallenden Blättter gegeben, der gleichzeitig auch das Profil des Kapitäls beſtimmt. (No. **1**, 14.)

Laſt und Gegendruck, der Conflict zweier entgegenwirkender Kräfte, wiederholt ſich noch öfter an dem Tempelbaue. Ueberall, wo dieſes Verhältniß für das Auge anſchaulich gemacht werden ſoll, wird ein ähnliches Ornament und ein verwandtes Profil angewendet. Die Welle oder das „Kyma“ (ſo wird das geſchilderte Bauglied auch genannt, wie der Blätterſchmuck, gemeißelt und derber gebildet, den Namen „Eierſtab“ führt) beſitzt daher eine viel weiter reichende Aufgabe als das doriſche Kapitäl; nicht das letztere hat zur Schöpfung des Gliedes geführt, ſondern es wurde das Glied auf das Kapitäl übertragen, weil es galt, auch hier den Druck und die Richtung nach unten ſinnbildlich anzudeuten. Daher erklärt ſich die weite Ausbreitung der Welle und ihres Schmuckes (No. **1**, 14) ſowie die Varianten in der Wahl des Profiles und der Blätter (eiförmig mit Echinusprofil, herzförmig mit Karniesprofil = ioniſches und lesbiſches Kymation, No. **5**, 1 u. 2), je nachdem die Aufgabe des Baugliedes ſtärker oder ſchwächer betont werden ſoll. Jedenfalls gehört der Blätterſchmuck mit ſeiner ausdrucksvollen Kraft nicht dem Gebiete der Architektur ausſchließlich an, er konnte hier gar nicht zuerſt erfunden werden. Aus der Kunſt der Weberei und Töpferei wurde er auf den monumentalen Steinbau übertragen. Es finden ſich daher die Blattornamente der Architektur auch auf Gefäßen identiſch in Bildung und Bedeutung (No. **2**, 10—14). Auch das Saumornament (Mäander) iſt von der textilen Kunſt auf die Baukunſt übertragen worden (No. **1**, 16). Es ſchmückt hier ebenfalls die Saumglieder, welche von einem Hauptheile des Baues zu dem anderen überleiten, von einer Richtung zur anderen den Uebergang bilden, alſo z. B. die viereckige Platte über dem Kyma, den „Abacus“ (No. **1**, 14), mit welchem der Säulenſtamm abſchließt und auf welchen das Gebälke folgt. Auch die Stirnſeiten der Mauern oder Anten (No. **1**, 15) endigen mit der Deckplatte über dem Kapitäl, nur daß beides hier eine leichtere und zierlichere Ausbildung empfängt.

Das Gebälke beginnt mit dem Architrav (Epiſtylion), dem Steinbalken, welcher horizontal den Säulen aufruht, und die feſte, einheitliche Grundlage des Daches vorſtellt. Der Architrav (No. **2**, 3) ſchließt mit einer kleinen vorſpringenden (mäandergezierten) Platte ab. Das nächſtfolgende Gebälkeglied zeigt pfeilerartige Stützen,

an der Vorderfeite mit prismatifch vertieften Kanälen oder vielleicht richtiger mit abgefaften Stegen verfehen, gleichfam gefchlitzt — „Triglyphen“ oder Dreifchlitze — und zwifchen ihnen viereckige, zur Aufnahme von Sculpturen beftimmte Felder „Metopen“ (No. **2**, 2 und 9). Ueber den Urfprung der Triglyphen und Metopen find wir auf das Rathen angewiefen. War die Triglyphe zuerft eine ausgezackte Bordure, den Köpfen der Balken der inneren Decke vortretend oder ein Fenfterpfoften, und dienten die Metopen dann als Fenfteröffnungen? An den Monumenten finden fich die Metopen ftets gefchloffen, die Decke aber höher gelegt, wie denn überhaupt eine Umbildung des dorifchen Stiles, ehe die noch vorhandenen Hauptdenkmäler ausgeführt wurden, als wahrfcheinlich gilt. — Die Furchen der Triglyphe nehmen nicht die ganze Höhe der letzteren ein, fondern neigen oben fcharf vor und laffen Raum für eine Platte, welche als Kapitäl der Triglyphe aufgefaßt werden kann, jedenfalls fie abfchließt, während die fogenannten Tropfen (fechs an einer fchmalen Leifte (regula) hängende bommelartige Körperchen) unter dem Architravbande auf die Triglyphe vorbereiten.

Ueber den Triglyphen und Metopen fpringt das Kranzgefims (Geison) mächtig vor. Die untere unterfchnittene und daher etwas geneigte Fläche deffelben trägt an viereckigen Platten (Dielenköpfen) drei Reihen von Tropfen, wodurch das Ueberhängende und Schwebende des Geifon angedeutet wird. Das Kranzgefims wird durch eine fein profilirte Welle gefäumt, der ganze Bau fodann durch die aufgebogene Rinnleifte (sima) abgefchloffen. Als Symbol des Abfchluffes und freien Endigens ift der Sima ein Kranz aufgerichteter Blätter aufgemalt, der Zweck der Rinnleifte wird durch die wafferfpeienden Löwenköpfe noch verfchärft. Den Giebel (Tympanon) an der Vorder- und Rückfeite des Tempels rahmen ein niedriges Geison (mit einem lesbifchen Kymation als Saum, ohne Dielenköpfe) und eine Sima ein. Firftziegel (Akroterien) fchmücken die Spitze des Giebels, Stirnziegel, meiftens in der Form einer Palmette erheben fich an der Seite über dem Dachrande (No. **5**, 3—8).

Ionischer Stil. Im Gegenfatze zu dem dorifchen Stile, in welchem der Zufammenhang der einzelnen Glieder fefter bewahrt und ihre enge Wechfelbeziehung auf das deutlichfte vor die Augen geftellt wird, offenbart die ionifche Architektur in den Denkmälern vollendeten Stiles eine größere Ungebundenheit und leichtere Freiheit. Die Säule ift durch einen felbftändigen Fuß (spira) mit dem Stufenbaue verbunden. Das Hauptglied des Fußes oder der Bafis ift eine nach unten und oben ausgefchweifte, in der Mitte eingezogene, als Hohlkehle profilirte Scheibe (trochilus), gefurcht und dadurch an den cannelirten Säulenftamm anklingend, bald einfach

und dann beſonders hoch (No. **4**, 15), bald doppelt (No. **4**, 16) wo dann die beiden Kehlen durch Rundplättchen (Aſtragale) getrennt werden. Mit dem Säulenſchafte verknüpft den Trochilus ein Pfühl (torus) von halbkreisförmigem Profil, gefurcht, entweder mit einem tauförmigen Ornament umflochten (No. **3**, 6) oder mit einem Laubſtrange umzogen. Nach unten ſchließt die Baſis mit einer viereckigen Platte (Plinthe) ab. Neben der alterthümlichen Form der ioniſchen Säulenbaſis (z. B. No. **3**, 11) macht ſich insbeſondere an den Denkmälern Athens die andere geltend, wo die Hohlkehle (ohne Plinthe) unten und oben von einem Pfühle begrenzt wird (No. **3**, 9; No. **4**, 17—20). Unter dem Namen „attiſche Baſis“ hat ſich dieſelbe weit über die Zeitgrenzen der helleniſchen Kunſt bis in unſere Tage als die nahezu alleingiltige Form des Säulenfußes in Geltung erhalten. Die Verhältniſſe der Baſisglieder haben im Laufe der Entwickelung gleichfalls einen ſehr großen Wechſel erfahren, allmählich das Steile und Hohe eingebüßt und eine niedrigere, weichere Geſtalt angenommen. Von beſonderer Wichtigkeit iſt das Profil der Hohlkehle, deren Durchmeßer oben geringer als unten erſcheint und welche in feiner Schweifung ſowohl oben wie unten einen Ablauf zeigt.

Die ioniſche Säule (No. **3**, 8 u. 11), ſchlanker als die doriſche, erreicht eine Höhe von 8—9 unteren Durchmeſſern, während die doriſche nur bis zu 5—6 Durchmeſſern emporſteigt; ſie erſcheint weniger verjüngt und mit halbrund gehöhlten Furchen oder Canneluren verſehen, die durch Stege getrennt ſind, nicht, wie im doriſchen Stile, ſcharfkantig an einander ſtoßen (No. **4**, 22). Eine Perlenſchnur (Aſtragal) verknüpft den Schaft der Säule mit dem Kapitäl (No. **4**, 1). Dieſes beſteht zunächſt, um die auf der Säule ruhende Laſt anzudeuten, aus einer Welle mit überfallenden Blättern, deren durch die Sculptur derb gebildete Form zu dem Namen Eierſtab geführt hat, alſo aus einem Echinus, wie im doriſchen Stile, worüber ſich nach der gewöhnlichen Bezeichnung ein Polſter legt. Wir denken uns ihn an beiden Enden aufgewickelt, weit über den Schaft ausladend, mit den Enden ſodannn ſich wieder ſpiralförmig zuſammenziehend. Den Eindruck viel größerer Elaſticität gewähren die Kapitäle des attiſch-ioniſchen Stiles (No. **3**, 9), an welchen wir in der Senkung der Kurven in der Mitte und in der Vermehrung der Spiralen eine Steigerung der inneren Federkraft ahnen. Jedenfalls ſpricht ſich in dieſem Zuſammenrollen der Voluten und Herabhängen derſelben eine ſchmiegſame, jetzt nachgebende, dann zurückkehrende Widerſtandskraft aus. Kein Bauglied hat unter den Händen der griechiſchen Künſtler eine ſo durchgreifende Aenderung erfahren wie das ioniſche Kapitäl. Sein Urſprung muß auf den Orient zurückgeführt werden. Die aſſyriſchen Bildwerke, welche den

heiligen Baum darftellen (No. **37**, 11) zeigen uns bereits Spiralen als Schmuck des Baumftammes und die Palmette, das fpätere Symbol der freien Endigung. Als krönendes Glied erfcheint die Spirale ferner an Einzelfäulen oder „Stelen“ auf cyprifchen und altgriechifchen Denkmälern. Die Spiralen oder Voluten wurden fodann im ganzen Oriente als Abfchluß der Säule, alfo als Knauf verwendet. Da diefes aber meiftens bei Felsfaffaden gefchah, fo trat der Widerfpruch, daß ein krönendes Glied als belaftetes behandelt wird, nicht offen zu Tage. Erft am griechifchen Tempel funktionirte wirklich die ionifche Säule als Träger. Diefer Funktion entfprechend wurde auch die Form umgewandelt, durch die Verknüpfung mit der Welle die Belaftung angedeutet. Wie die Gebundenheit, welche der ionifchen Kapitälform anklebt, überwunden wurde, erregte ftets Bewunderung. — Die Vorderanficht des ionifchen Kapitäls ift von der Seitenanficht wefentlich verfchieden. Dort fehen wir die Bewegung der Voluten, hier (No. **4**, 2 und No. **5**, 16) die Binde oder Flechtfchnur, welche das Polfter gleichfam zufammenhält. Das Kapitäl einer Eckfäule am Peripteraltempel kann daher nicht auf dem gefetzmäßigen Wege gebildet werden. Es müffen, während an dem gewöhnlichen Kapitäl (No **4**, 4) die Fronten einander gegenüberftehen, am Eckkapitäl (No. **4**, 5, No. **3**, 7) die Fronten wie die Seitenanfichten aneinanderftoßen. — Eine kleine Welle fchließt das Kapitäl oben ab, welches natürlich an Wandpfeilern (No. **4**, 6—11) eine modificirte Geftalt empfängt. Die Voluten rahmen eine mit Blumen und Ranken gefchmückte Fläche ein.

Die Gebälkeglieder beginnen mit dem Architrav (Epiftylion), welcher in der Unterficht zuweilen durch einen Einfchnitt als in zwei nebeneinander ruhende Balken getheilt erfcheint, von vorn betrachtet als aus drei übereinander gelagerten, nach oben etwas vortretenden Streifen (No. **3**, 2 u. 9) gebildet fich darftellt. Der Architrav fchließt mit der Welle ab, welche vermittelft einer Perlenfchnur mit jenem verknüpft und mit einer blättergefchmückten Karniesplatte gekrönt ift (No. **3**, 10.). Es reihen fich alfo das Symbol der Belaftung und das Symbol der freien Endigung unmittelbar an einander, charakteriftifch für den ionifchen Stil, der einerfeits jedes Glied feine befondere Aufgabe erfüllen und fo dem Ganzen dienen läßt, auf der anderen Seite aber gern jedem Gliede eine gewiffe Selbftändigkeit gönnt. Wo wir im dorifchen Stile Triglyphen und Metopen wechfelnd fchauten, erblicken wir am ionifchen Tempel einen ungegliederten, als einfaches Mauerftück gedachten Fries (Thrinkos), den Hintergrund für plaftifchen Schmuck. Wie alle belafteten Glieder wird auch der Fries mit einer kräftig gefchwungenen Welle gekrönt. Das Geifon zeigt häufig an der unteren Hälfte einen Theil der Steinmaffe zur Verminderung des Druckes weg-

genommen, ſo daß nur einzelne Ausſchnitte (Zahnſchnitte, Geiſipodes) übrig bleiben. Die obere Hälfte des Geiſon ragt ſtark heraus und ſtützt die Sima, welche im geſchwungenen Karniesprofil gezeichnet und mit einer Reihe aufgerichteter Blätter (Anthemienkranz) oder mit Pflanzenranken plaſtiſch geziert wurde. An den attiſch-ioniſchen Denkmälern fehlt gewöhnlich der Zahnſchnitt des Geiſon (No. **3**, 9) und dieſes ſchränkt ſich, den mäßigen Verhältniſſen der Bauten entſprechend, auf die vorſpringende, etwas unterſchnittene Hängeplatte ein. Das zur Aufnahme von Statuen beſtimmte Giebeldreieck wird von Geiſon (ohne Zahnſchnitt) und Sima umſäumt und auf dem Scheitel wie an den Ecken mit Stirnziegeln geſchmückt (No. **3**, 1.).

Korinthische Ordnung. Uralt iſt das bezeichnendſte und augenfälligſte Glied der korinthiſchen Säule, der als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranze umſchloſſene Knauf, die Anekdote daher, erſt der Bildhauer Kallimachos (in Athen ungef. 400 v. Chr. thätig) habe das Motiv einem von Akanthusblättern umwachſenen Korbe auf dem Grabe eines korinthiſchen Mädchens abgelauſcht, hiſtoriſch nicht begründet. Allerdings aber wurde das urſprünglich einfache Blätterkapitäl in ſpäterer Zeit (Periode Alexanders des Großen) reicher zuſammengeſetzt, wie denn überhaupt der korinthiſche Stil zu überwiegender Herrſchaft erſt bei den Römern gelangte. An erhaltenen griechiſchen Werken kommt derſelbe ſelten vor. Das intereſſanteſte Beiſpiel iſt das choragiſche Denkmal des Lyſikrates in Athen (334 v. Chr.), an welchem nicht allein der Rundbau (No. **9**, 11) von korinthiſchen Säulen umgeben iſt, ſondern auch der Aufſatz über der Kuppel, welcher den Dreifuß trug, die Formen eines reich entwickelten korinthiſchen Knaufes zeigt. Einen einfachen Typus des Kapitäls bietet No. **9**, 8. Hier umſchließt den Kern zuerſt ein Kranz des großblättrigen, reichgezackten Akanthus (Bärenklau), der prächtigſten Decorationspflanze des Occidents, über welchem ſich ein Kranz leichterer Spitzblätter erhebt, in leiſer durch den Druck des feingegliederten Abakus hervorgerufener Krümmung. Die weitere, beſonders in der römiſchen Architektur vorherrſchende Kapitälform fügt zum doppelten Akanthuskranze noch an den vier Ecken als Uebergang zum Abakus Voluten hinzu. Dieſelben entſteigen als Stengel dem Kelche, bilden in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden ſie ſich ſchneckenförmig und ſtützen die Deckplatte. (No. **9**, 1. 2. 7. 10; No. **10**, 8.) In derbſter Weiſe wurde ſodann das korinthiſche Kapitäl weiter entwickelt, indem man an die Stelle der Stengelvoluten das ganze ioniſche Kapitäl auf den doppelten Akanthuskranz pfropfte (No. **10**, 5). Unter den Namen Compoſita- oder römiſches Kapitäl bekannt, begegnet uns dasſelbe zuerſt

am Triumphbogen des Titus in Rom (70 n. Chr.). Wie die attifche Bafis, fo erfreute fich auch das korinthifche Kapitäl der Unfterblichkeit und errang auch in mittelalterlichen und neueren Zeiten allgemeine Beliebtheit.

Das Blätterkapitäl ift das hervorragendfte, aber nicht das einzige Merkmal des korinthifchen Stiles. Die Bafis der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ionifchen oder attifch-ionifchen Stile, die Cannelirung des fchlanken Schaftes ift jener der ionifchen Säule gleichfalls verwandt, der Architrav erfcheint dreigetheilt, der Fries bald dem ionifchen Thrinkos gleich, bald aber auch belebter, indem er als feingefchwungene Welle mit leicht überfallenden Blättern emporfteigt. Das Kranzgefims zeigt zuweilen an Stelle des Zahnfchnittes Kragfteine oder Confolen, welche die Hängeplatte tragen (No. **10**, 4.).

Innere Decke. Nach dem Außenbaue beftimmt man gewöhnlich den Stil des hellenifchen Tempels. Vom Außenbaue haben auch die nachgriechifchen Jahrhunderte das Meifte entlehnt. Doch ift die Conftruction der Tempeldecke für das Verftändniß der hellenifchen Architektur von gleich großer Bedeutung. Steinerne Decktafeln (Kalymmatien), an ihrer unteren fichtbaren Fläche mit fymmetrifch vertheilten, viereckigen, vertieften Feldern (den Keimen der modernen Kaffettendecke) verfehen, ruhen auf Balken und bilden auf diefe Art einen leicht fchwebenden, horizontal gefpannten Teppich (No. **5**, 11. 12. 17. 18). Goldene Sterne auf blauem Grunde fchmücken die Mitte der Felder und fymbolifiren das freie Schweben. Von Mäanderzügen, dem Saumornament, find die Felder umfchloffen, mit Heft- oder Perlenfchnüren an den Kalymmatien gleichfam befeftigt. Die Balken, welche die Decktafeln tragen, zeigen an ihrem oberen Ende eine Welle, an ihrer unteren Seite, fie als Gurte charakterifirend, gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk. Die Kalymmatien- oder Lacunariendecke ift im dorifchen und ionifchen Tempel diefelbe, wennfchon die Balkenlage wenigftens urfprünglich nicht die gleiche war: im dorifchen Stil durch die Stellung der Triglyphen bedingt und beengt, im ionifchen viel freier und ungebundener. Nur bei einfacher Cellabildung und mäßigen Raumverhältniffen findet die fteinerne Kalymmatiendecke Anwendung. Bei großen Tempeln, wo monolithe Balken zur Ueberfpannung des Raumes nicht ausreichten, trat eine Kaffettendecke aus Holz in Geltung. Die Rückfichten des Cultus und des Raumes verlangten in einzelnen Tempeln den unmittelbaren Zutritt des Himmelslichtes in die Cella. Durch eine Oeffnung im Dache (Opaion) wurde diefes erreicht. Die Größe der Oeffnung, ihre nähere Form, ob es nöthig war, auf die Säulenreihen im Innern der Cella noch obere Säulen zu

ſtellen (No. 2, 7 u. 8), um das durch das Opaion unterbrochene Dach zu ſtützen, iſt nicht bekannt. Solche Tempel führen den Namen „Hypäthraltempel".

Polychromie. Daß die Decke und die Wände der Cella bemalt waren, unterliegt keinem Zweifel. Abgeſehen von der Analogie mit chriſtlichen Kirchen, verlangte ſchon die farbige Beſchaffenheit der Tempelſtatuen (insbeſondere jener, welche aus Gold und Elfenbein gebildet wurden — chryſelephantine Werke) einen ebenfalls farbigen Hintergrund. Aber auch für die äußere Architektur muß die Mitwirkung der Farbe auf Grund ſchriftlicher Zeugniſſe und erhaltener Reſte angenommen werden, und nur über das Maß der Bemalung an Marmortempeln herrſcht Streit. Aufgemalt waren die kleinen Ornamentglieder, der Mäander, die Blätter; in blauer Farbe erſchienen die Furchen der Triglyphen, wahrſcheinlich roth der Grund der Metopen. Im Allgemeinen wird die Polychromie der Gebälktheile, der farbige Eindruck der oberen Hälfte des Tempels zugeſtanden. War der Tempel aus gewöhnlichen Steinen (Poros) erbaut, die einen Stucküberzug verlangten, ſo war der weitere Schritt zur Färbung oder Abtönung der Säulen, des Architravs, der Außenwände nicht mehr fern; dieſes Verfahren findet auch jetzt noch Billigung. Bei Marmortempeln ſträubt ſich aber der moderne Kunſtſinn, der freilich als Farbenſinn auf einer kläglich tiefen Stufe ſteht, gegen die Annahme, daß der hellſtrahlende Glanz des Marmors durch die Farbe verdeckt wurde. Ein viel größeres Bedenken regt ſich jedoch gegen die Behauptung, die eine Hälfte des Tempels wäre farblos, weiß geblieben, die andere (das Gebälke) aber hätte volle und mannigfache Farbe gezeigt. Der Glaube an einen durchgängigen polychromen Schmuck beſitzt daher eine gute Berechtigung, mag auch über die näheren Vorgänge und über die verſchiedenen Weiſen der Färbung keine volle Klarheit und Gewißheit herrſchen. Die Frage wird der Löſung erſt näher rücken, wenn ſie mit der zeitlichen Entwickelung der griechiſchen Architektur enger verknüpft wird. Als Schmucktheile aus Terracotta hergeſtellt wurden, mußte natürlich die farbige Erſcheinung der Faſſaden ſich anders geſtalten als in der ſpäteren Periode, und ebenſo konnte, als in der nachalexandriniſchen Zeit die Sitte der Verkleidung mit bunten Marmor- und Steinplatten aufkam, das alte Syſtem der Polychromie nicht mehr in Kraft bleiben.

Denkmäler. Die Entwicklungsgeſchichte der griechiſchen Architektur, namentlieh die Geſchichte der einzelnen Monumente, harrt noch der erfolgreichen Durchforſchung. Die Architektur iſt bekanntlich die intoleranteſte Kunſt; die ſpäteren Werke treten nicht

den älteren zur Seite, sondern setzen sich an ihre Stelle, gewinnen Raum erst durch Zerstörung der letzteren. Daher bleiben die Vorstufen der vollendeten Steinarchitektur in tiefes Dunkel gehüllt. Die Vergleichung der Maßverhältnisse, um dadurch das Alter der Monumente zu bestimmen (No. **1**, 8), berührt die Stilentwicklung doch nur in oberflächlicher Weise. Erst das Studium der Grundrisse, der Ausbildung der einzelnen Glieder und des Ornamentes gewährt einen tieferen Einblick in die historische Entwicklung. Auch der Kunstcharakter der einzelnen Landschaften, die Lokaltradition griffen in das Schicksal der Architektur mächtig ein, je nach ihrer Natur Neuerungen zugänglich oder an dem Hergebrachten hangend. Das Ziel der Forschung liegt klar vor Augen. Der Gruppirung der einzelnen Bauten nach Landschaften und ihrer Einordnung nach der Zeit ihrer Entstehung soll die Schilderung der Thätigkeit der einzelnen hervorragenden Künstler folgen. Die Namen der letzteren haben sich in ziemlicher Zahl erhalten, von den wenigsten sind wir aber im Stande, ein klares Bild ihres Wirkens zu entwerfen. *Chersiphron* und *Metagenes* haben den großen Tempel zu Ephesus, welchen *Deinokrates* später neubaute, geschaffen, mit dem Parthenon sind die Namen des *Iktinos* und *Kallikrates*, mit dem Propyläen der Name des *Mnesikles*, mit dem Zeustempel in Olympia jener des *Libon* verknüpft. Erst in der späteren Zeit fließen die Nachrichten über die Persönlichkeit der Künstler, wie z. B. über den *Deinokrates*, den Architekten Alexanders des Großen, etwas reichlicher. So klar das Ziel, so schwer ist bei der relativen Dürftigkeit der erhaltenen Monumente seine Erreichung. Von den altionischen Bauten des 6. Jahrhunderts (Heratempel auf Samos) bieten die vorhandenen Trümmer (No. **3**, 1) keine genügende Anschauung. Einen alterthümlichen Eindruck gewähren die Tempel von Selinunt auf Sicilien. Der mittlere Burgtempel (No. **8**, 3) besitzt eine auffallend tiefe Vorhalle und bei großer Gesammtanlage eine sehr schmale Cella, welche von dem Säulengehäuse noch scharf sich abtrennt. Er ist entschieden älter als der sog. Zeustempel (No. **8**, 4), der nördlichste von den drei Stadttempeln von Selinunt — man zählt drei Tempel auf dem westlichen Hügel oder der Burg und drei Tempel auf dem östlichen Hügel oder der Stadt —, welcher ebenfalls eine tiefe Vorhalle, aber eine breitere Cella aufweist, die Säulen weit von der Cellamauer abstehen läßt, der Säulenhalle eine große Breite verleiht. Er ist 409 v. Chr. noch nicht vollendet gewesen. Verwandter Anlage erscheint der spätere Demetertempel (No. **8**, 2) in Pästum und der berühmte Poseidontempel (No. **2**, 6—8 und No. **323**, 2) ebendort. Hier haben sich die Säulenreihen im Innern der Cella erhalten, und die Anordnung der oberen kleinen Säulen über den unteren ist noch kenntlich. Abweichend von der üblichen Anlage

iſt die ſog. Baſilika in Päſtum (No. **8**, 6) mit einer mittleren Säulenreihe in der Cella, ebenſo unterſcheidet ſich der Zeustempel in Agrigent (No. **8**, 5) durch die Halbſäulen außen und durch die Atlanten, welche in der Cella über Wandpfeilern die Decke ſtützen (No. **5**, 20), von dem herrſchenden Tempeltypus. Die Erbauung dieſes Tempels fällt wahrſcheinlich in das 5. Jahrh. v. Chr.

Von hervorragender Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Architektur ſeit Kimon (470) ſind ſodann die Bauten auf attiſchem Boden. Der attiſch-ioniſche Stil hat die Einſeitigkeiten des alten doriſchen und alten ioniſchen Stiles abgeſchliffen, beide dadurch auf eine höhere Stufe gehoben, daß in der doriſchen Architektur die Zierglieder vermehrt, das Herbe und Starre, die vorwiegende Richtung der Einzelglieder auf den Zweck des Ganzen gemildert, in der ioniſchen Architektur dagegen der Ungebundenheit der einzelnen Theile Schranken geſetzt und ſie mehr als organiſche Glieder, zuſammenhängend und auf einander bezüglich, aufgefaßt wurden. Außer den beiden kleinen Tempeln zu Rhamnus (No. **2**, 1 und No. **8**, 7), von welchen aber der ſog. Themistempel theilweiſe in eine frühere Zeit fallen dürfte, der Nemeſistempel unvollendet blieb, und dem ſog. Theſeustempe lin Athen (No. **6**, 12), von Kimon kurz nach den Perſerkriegen errichtet, liefern die Bauten auf der Akropolis die großartigſten Muſter der attiſchen Kunſt. Wenn man von der Weſtſeite zu der alten, nunmehr in einen weiten Tempelbezirk umgewandelten Burg'emporſtieg (No. **323**, 3. 4), gelangte man zuerſt an die dreiſchiffige Thorhalle (Propyläen, No. **7**, 4), welcher nach außen und innen ein von doriſchen Säulen getragener Giebelbau vortrat. Für die Säulenreihe im Innern der Halle war mit Rückſicht auf die höher liegende Decke die ſchlankere ioniſche Ordnung gewählt worden. Plaſtiſcher Schmuck fehlte ihrer Beſtimmung gemäß den Propyläen; um ſo reicher war mit demſelben der auf einem Mauervorſprunge vor dem ſüdlichen Seitenflügel der Propyläen gelegene zierlich kleine ioniſche Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin, der Nike Apteros (No. **3**, 7; **6**, 1—3 u. 10) bedacht; derſelbe zeigt noch zahlreiche Reſte der urſprünglichen Polychromie. Mächtig ragte über alle Bauten der Parthenon empor, das herrlichſte Denkmal der perikleiſchen Zeit (447—434 v. Chr.), der Athene Parthenos geweiht, vornehmlich als Feſttempel benutzt, mit der Eingangsſeite nach Oſten gerichtet, an den Giebelfronten von 8, an den Langſeiten von 17 Säulen umſchloſſen. Der aus penteliſchem Marmor errichtete Tempel iſt 30,89 m. breit und 69,54 m. lang, zeigt alſo das muſtergiltige Verhältniß von 4 zu 9. (No. **2**, 4 u. 5; **325**, 1.) Die Höhe der Säulen beträgt nahezu 11 untere Säulenhalbmeſſer oder moduli; die Säulen ſind enger geſchart und kürzer als die etwas älteren Säulen am Theſeustempel. Die innere

Anordnung zeigt einen hinteren Raum (zur Aufbewahrung des Staatsſchatzes beſtimmt) von der Cella abgetrennt, dieſe ſelbſt (Hekatompedon) durch eine Doppelreihe von Säulen in einen breiten Mittelraum (Parthenon) und ſchmale Säulenhallen getheilt. Nahe am Nordrande der Akropolis erhob ſich das älteſte Heiligthum der Athene, das ſog. Erechtheion, der Tempel der Pallas Polias (No. **6**, 4—9). Es galt hier nicht allein mehrere Cultusſtätten harmoniſch zu umſchließen, ſondern auch die Unebenheiten des Bodens zu berechnen und auszunutzen. Der Cella (A in No. **6**, 5), von welcher ein Raum B durch eine Zwiſchenwand (bei a a) abgetrennt war, legt ſich öſtlich auf höherem Niveau eine ſechsſäulige Vorhalle vor. Eine tiefere Vorhalle (D) mit vier Säulen in der Fronte befindet ſich an der Nordſeite; an der Südſeite (C) tritt ein kleiner Bau vor, deſſen Dach von 6 Mädchenſtatuen (ſog. Karyatiden) auf hohem Mauerſockel getragen wird.

Im vierten Jahrhundert hob ſich wieder die Architektur auf ioniſchem Boden. Bereits im Alterthum wurden der Tempel des didymäiſchen Apollo bei Milet, der Tempel der Artemis zu Epheſus, der Athenetempel zu Priene, ein ſechsſäuliger Peripteros, u. ſ. w. als Wunderwerke geprieſen. In der Zeichnung einzelner Glieder klingt noch die altioniſche Tradition an, doch wird für die feinſte, faſt raffinirte Durchbildung der Glieder Sorge getragen. (No. **3**, 2,10; **4**, 6—11, 14 u. 16). Ein bewußter Gegenſatz zum doriſchen Stile macht ſich geltend, wie auch erfolgreiche Verſuche an den Maßen zu ändern (Weite der Säulenſtellungen unter einander und von der Cellawand) oder neue Ordnungen einzuführen (korinthiſche Säulen in der äußeren Architektur am Asklepiostempel zu Tralles), auftauchen. Unter den namhaften Künſtlern ragt der auch als Theoretiker gerühmte *Pythios* hervor, der Erbauer des Prienetempels, welchem auch an dem Mauſſoleum zu Halikarnass, nach dem Tode des Königs Mauſſolos (354) errichtet, der Hauptantheil gebührt. (No. **7**, 1 u. 2). Auf einem rieſigen Unterbaue, der die Grabkammer enthielt, erhob ſich eine ioniſche Säulenhalle und darüber eine Marmorpyramide, von einem Viergeſpann mit der koloſſalen Porträtſtatue des Mauſſolos gekrönt. Die Anklänge an die altorientaliſchen Grabdenkmäler ſind augenſcheinlich und entſprechen der Zeitrichtung, in welcher ſich griechiſche und orientaliſche Cultur enger berühren und ſo manche Elemente austauſchen, ein weltgeſchichtliches Ereigniß, das am Ende der römiſchen Kaiſerzeit in noch großartigerer Weiſe wiederkehrt. Die griechiſch-orientaliſche Architektur der alexandriniſchen Periode beſitzt überhaupt eine große weltgeſchichtliche Bedeutung. Wurden durch dieſelbe einerſeits die einfach klaſſiſchen Typen gelockert, ſo hat ſie wieder andererſeits durch Vermehrung der Bauaufgaben, Erweiterung der konſtructiven Kenntniſſe,

Steigerung der dekorativen Pracht, die helleniſchen Bauformen fähig gemacht, auf einem weiten Schauplatze und in einem ſpäteren Weltalter zu herrſchen. Die römiſche Architektur holte ſich hier vorwiegend ihre Muſter.

---

2. Sculptur.

Die Vorzeit der helleniſchen Plaſtik weiſt auf ſtarke Einflüſſe einer älteren orientaliſchen Kunſt hin, deren Bedeutung Ausgrabungen der jüngſten Jahre in immer helleres Licht ſetzen; ſie zeigt ferner die Kunſt weſentlich nur als ſchmückendes Handwerk. Auf die beſſere Bearbeitung des Materials, auf die Ausbildung der techniſchen Proceſſe iſt die Aufmerkſamkeit vorzugsweiſe gelenkt. In der ſinnlichen Vorſtellung von den waltenden Göttern lag nicht der erſte Antrieb zu raſchem Fortſchritt in der Richtung auf formale Schönheit. Die Götterbilder behalten ihr puppenhaftes Anſehen noch zu einer Zeit, in welcher auf profanem Gebiete und in der Geräthbildnerei bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Die Gründe und Urſachen, aus welchen, freilich erſt nach vielhundertjähriger Arbeit, aus dürftigen, vielfach orientaliſirenden Anfängen ſich eine vollendete und durchaus eigenthümliche Kunſt entwickelte, ſind theils allgemeiner Art, theils müſſen ſie in der beſonderen Weiſe griechiſcher Kunſtübung geſucht werden. Himmel und Erde, die Naturanlage, der Charakter der Landſchaft, vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweiſend, zu weitem Verkehr einladend, die Menſchlichkeit der Götter, die mäßige Größe der Einzelſtaaten, die Theilnahme aller Bürger am politiſchen Leben weckend, die überſichtliche harmoniſche Bildung fördernd — alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des Kunſtſinnes bei. Die Entwickelung der griechiſchen Plaſtik hält mit jener der Sprache, der Poeſie und der Philoſophie gleichen Schritt; nichts erklärt daher auch die Schickſale der erſteren ſo treffend wie die Prüfung des Ganges, welchen die Sprache, der Staat, die Poeſie und die Wiſſenſchaft in Hellas genommen haben. Auch die griechiſche Plaſtik ſchlug anfangs den Weg der unmittelbaren Naturanſchauung und der möglichſt treuen Wiedergabe der wirklichen Erſcheinungen ein. Von den beſonderen Umſtänden, welche der Phantaſie und der Hand der Künſtler die Gabe verliehen, mit vollendeter Wahrheit die Formen einer hohen idealen Schönheit unlösbar zu einigen, ſind folgende hervorzuheben. Die griechiſche Plaſtik hat nicht wie die ägyptiſche dem Herſchercultus ſich widmen müſſen, nicht in der Darſtellung von Königsbildern ihre Kraft zuerſt verſucht. Die ägyptiſche Plaſtik begann mit Porträtſtatuen, aus welchen ſich aber im Laufe der

Zeiten der lebendige und individuelle Zug verlor, fo daß das Ceremonielle, Steife, Leblofe, Symbolifche immer mehr überwog. Die griechifche Kunft fchlug einen anderen Weg ein. Sie hob, fobald die felbftändige nationale Bildung fich regte, damit an, daß fie die einfach natürlichen und allgemein menfchlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächft Gattungstypen (Kämpfer, ftehende, ausfchreitende Figuren u. f. w.) fchuf, welchen allmählich immer feineres Leben und die fcharfe Perfönlichkeit verliehen wurde. So wurde das Verftändniß der reinen Körperformen, der fchönen plaftifchen Bewegungen erworben. Ferner: nicht das Studium der Anatomie, wie in den neueren Zeiten, fondern die lebendige Anfchauung der gymnaftifchen Spiele lehrte den menfchlichen Leib kennen und die Gefetze feiner Thätigkeit begreifen. Daher ftammt die unmittelbare, naiv fcheinende Wahrheit der griechifchen Werke. Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß die griechifchen Künftler einem rafchen Wechfel und einer ftetigen Vermehrung der Typen die feine Durchbildung und das langfame Ausreifenlaffen einer mäßigen Zahl derfelben vorzogen und an dem vollendeten Typus nicht willkürlich änderten, fondern mit leichten Varianten deffelben fich begnügten. Selbft hervorragende Meifter hielten an beftimmten Maßen, Verhältniffen und Stellungen mit Vorliebe feft und verfchafften denfelben in ihren Schulen ein gefetzliches Anfehen. So allein wurden die abfoluten Ideale erreicht, welche in der plaftifchen Kunft der Griechen bewundert werden.

In die älteften griechifchen Zeiten führen uns zahlreiche in Olympia ausgegrabene Bronzen zurück. Erz ift der am meiften gefchätzte Kunftftoff, das Treiben des Metalles die beliebtefte Arbeit. Die Ornamentik bewegt fich noch zum Theil in elementaren Formen, die Figuren erfcheinen in Zeichnung und Ausdruck kaum entwickelt. Dennoch giebt fich bereits der Anfang eines reinen Naturgefühles kund und erfcheint, wenn aus der Fremde überlieferte Motive behandelt werden, das Streben nach freier Umwandlung wirkfam. (No. **320**, 11 mit der vierflügeligen Artemis, dem Herakles und Kentauren, mit Greifen und Adlern in vier Feldern über einander). Zu den älteften Sculpturwerken gehört ferner das Löwenthor von Mykenae (No. **16**, 3 und **323**, 1), zwei aus Kalkftein gemeißelte Löwen mit Profilleibern, während die (nicht mehr vorhandenen) Köpfe zweifellos en face geftellt waren. Zwifchen ihnen befindet fich eine nach unten verjüngte Säule mit einem nicht völlig klaren Auffatze (Holzgebälke?) über dem Kapitäl. Diefe Burgwächter find in ihrer Beftimmung den affyrifchen Portalfculpturen verwandt, in der Wiedergabe von Einzelheiten (Bauch) drückt fich aber bei aller Unbeholfenheit ein lebendiger Naturfinn aus, der wohl berechtigt, diefes Werk mit den felbftändigen griechifchen Kunftanfängen in Zufammenhang zu bringen.

In höherem Grade orientaliſirend ſind die dem Architrav des Tempels in Aſſos (Kleinaſien) entſtammenden Reliefs (No. **16**, 7), welche Thierkämpfe, Sphinxe, Kentauren, ein Gelage, den Kampf des Herakles mit einem fiſchſchwänzigen Triton, dem Halios Geron, ein auch in argiviſchen Bronzen wiederkehrendes Motiv, darſtellen, und in der Verſchiebung der Leiber gegen die Profilköpfe, in den Mißverhältniſſen der einzelnen Figuren an aſſyriſche Bilder erinnern. An ägyptiſche Typen wieder klingen die Marmorſtatuen auf der heiligen Straße von Milet nach dem Apollotempel (No. **16**, 6) an, wie auch ihre Beſtimmung an die ägyptiſchen Statuenſtraßen erinnert. Sie haben die Arme dicht an den Leib gerückt, die Hände auf die Kniee gelegt, die Gewänder durch Parallelfalten in architektoniſcher Weiſe gegliedert. Ganz anders treten uns an der Weſtgrenze der griechiſchen Culturwelt, in Sicilien, die Anfänge plaſtiſcher Kunſt entgegen. Von dem mittleren Burgtempel in Selinunt (etwa 600 v. Chr. errichtet) haben ſich mehrere Metopenreliefs erhalten (No. **16**, 1 u. 2). Das eine Relief ſtellt Herakles dar, welcher die diebiſchen Kerkopen gebunden an einem Tragholze über den Schultern davonträgt, das andere ſchildert die Tödtung der Meduſa im Beiſein Athene's und die Geburt des (aus dem Blute der Meduſa entſprungenen) Pegaſus. Der Reliefſtiel iſt noch wenig entwickelt, die Figuren heben ſich ſcharf und hoch vom Grunde ab, erſcheinen aber von vorn ziemlich flach. Sie ſind kurz, unterſetzt in den Verhältniſſen, ähnlich wie in der Plaſtik des frühen Mittelalters. Profil und en face-Stellung wechſelt bei den einzelnen Gliedern, ohne Rückſicht auf die Anſicht im Ganzen zu nehmen. Verwandt iſt das Relief in Sparta (No. **17**, 1), die Bedrohung Helenas durch Menelaus darſtellend. Einen ungleich höheren Fortſchritt offenbaren die Friesreliefs vom Harpyiendenkmal in Xanthus (No. **16**, 8): ſitzende Götter und Göttinnen, welche Opfergaben empfangen. Wenn auch lykiſchem Boden entſtammend, zeigen dieſelben doch den reinen griechiſchen Stil in ſeiner alterthümlichen Faſſung. Mit Ausnahme der Augen iſt die Profilanſicht ſchon durchgängig in ihr Recht geſetzt; die Haare ſind künſtlich gelockt, die Gewänder zierlich gefaltet, die Umriſſe der Körperformen unter ihnen ſichtbar. Der Haltung und Bewegung iſt der Charakter einer gewiſſen cermoniellen Feier aufgedrückt. Theilweiſe dieſelben Züge giebt das Weihrelief von der Inſel Thaſos (No. **18**, 1) kund. Die Bilder decken drei Seiten eines Marmorbaues und ſtellen Apollo mit der Leier, von einer Nymphe bekränzt, welcher drei Nymphen folgen, ihm gegenüber drei Grazien, ferner Hermes und eine Frau dar. Das Auftreten auf der ganzen Sohle iſt für dieſen archaiſchen Stil charakteriſtiſch. Von großer Wichtigkeit ſind mehrere alterthümliche Rundbilder, wie z. B. der Apoll von Tenea, 1846 nicht weit von Akrokorinth gefunden und

in der Münchner Glyptothek bewahrt (No. **325**, 2). Er offenbart bei aller Steifheit der Formen und trotz einzelner Mißverhältniffe, wie fchon von früh an das Auge des Künftlers die Natur beobachtete und diefelbe wiederzugeben trachtete. Bezeichnend ift das Fehlen aller Attribute, fo daß die Aufmerkfamkeit des Künftlers fich rein auf die Verkörperung menfchlicher Formen und die (relativ) lebendige Bewegung gerichtet zeigt. Eine noch höhere Entwickelung des Kunftfinnes enthüllt die auf der Akropolis bewahrte, in der Nähe derfelben gefundene Athene (No. **17**, 2), insbefondere in der Zeichnung der Beine, die weniger fcharfkantig im Umriffe erfcheinen, als bei dem Apoll, und in der Bewegung fchon das leife Bewußtfein von der fchönen Wirkung des Contraftes verrathen.

Innerhalb der gemeinfamen Grenzen, welche durch die Gleichzeitigkeit der Entftehung und die verwandte Stufe der Entwickelung gezogen werden, machen fich die Eigenthümlichkeiten des Stammescharakters und der einzelnen Localftile geltend. So unterfcheidet man die dorifche Kunftweife von der ionifch-attifchen. Der erfteren möchte man das einem der jüngeren selinuntifchen Tempel entftammende Relief (Mufeum in Palermo) zufchreiben, mit der Schilderung Aktaeons, wie er auf Diana's Geheiß von Hunden zerriffen wird (No. **17**, 9). Attifch, wahrfcheinlich dem fünften Jahrhundert angehörig, ift die „wagenbefteigende Göttin" (No. **18**, 4), auf der Akropolis gefunden, in der Bewegung viel freier als in der Behandlung des Gewandes, von einer beinahe vollendeten Feinheit der Umriffe. In Attika wurde der Grabftein des Ariftion (No. **325**, 3) ausgegraben, an welchem das flache Relief durch einen Farbenüberzug belebt wurde. Der Grund der Marmorplatte war roth, der Panzer blau; am Nackten haben fich die Farben nicht erhalten. Ob auch das Maß der Bemalung in den verfchiedenen Localfchulen je nach der Verfchiedenheit der Tradition und des Materials wechfelte, ift nicht bekannt. In der altattifchen Sculptur fcheint die flache, nur andeutende Behandlung der Haare auf die herkömmliche Mitwirkung der Malerei hinzudeuten. Die Einzelheiten der Rüftung find mit dem größten Fleiße der Wirklichkeit nachgebildet, weniger genau ift der rechte nackte Arm durchgeführt. Zur Vergleichung eignet fich trefflich das Grabrelief aus Orchomenos in Böotien, von Alxenor aus Naxos gearbeitet (No. **16**, 5). Ein großer Fortfchritt zeigt fich in der Bewegung, auch der Ausdruck ift lebendiger. Der bärtige Mann hält fpielend feinem Hunde eine Heufchrecke vor.

Wenn in diefem und anderen Grabreliefs die einfache Geftalt des Beigefetzten die Erinnerung fefthält, fo erweiterte die fpätere Kunft poefievoll die Schilderung zu einer Familienfcene. Zu den älteften Beifpielen diefer Art gehört das fog. Leukothearelief (No.

17, 5). Nach dem Schmucke des Stuhles möchte man den Urſprung des Werkes in Kleinaſien ſuchen. Der Mutter (unter deren Stuhl ihr Arbeitskorb noch ſteht) wird von der Dienerin das Kind zum Abſchied oder Spiel dargereicht. Seitwärts ſtehen noch zwei Glieder der Familie. Sind auch die enggefalteten, wie geſtreift erſcheinenden Gewänder noch ganz in archaiſchem Stile behandelt, ſo ſpricht doch ſchon aus der Compoſition die Seele, welche dieſe Abſchiedsſchilderungen in der helleniſchen Kunſt ſo lebendig geſtaltet. Seit dem vierten Jahrhundert war namentlich die attiſche Kunſt unerſchöpflich in der Erfindung von Scenen, welche bald wehmüthige Trennung von den Geliebten und von den Gütern des Lebens, bald das Glück und den Frieden des gemüthlichen Familiendaſeins vor die Augen bringen und auf dieſe Weiſe die Bitterkeit der Todesgedanken milde löſen. Zahlreiche, durch ſinnigen Inhalt und Schönheit der Form feſſelnde Reliefs wurden aus einem atheniſchen Friedhofe ausgegraben (No. **326**, 6). Einer anderen Gattung von Denkmälern, den Ehrenſtatuen, gehören zwei Statuen (No. **18**, 2) an, welche nach gewöhnlicher Anſicht die Tyrannenmörder Harmodios und Ariſtogeiton darſtellen und als eine Marmorkopie des 476 v. Chr. vollendeten Erzwerkes, einer gemeinſamen Arbeit des *Kritios* und *Neſiotes*, gelten. Auffallend bleibt bei der Gruppe, welche nach einem Münzbilde ſo geordnet wird, daß die beiden Jünglinge dicht nebeneinander heranſtürmen und der eine den anderen deckt, das Fehlen eines Gegengewichtes in der Compoſition. Wenn die Gruppe der Tyrannenmörder uns die ſo wichtige Gattung der Ehrenſtatuen, wie ſie in frühen Zeiten aufgefaßt wurden, nackt, ohne portaitmäßige Züge, vor die Augen bringt, ſo verſinnlicht eine kleine Bronzeſtatue, die Nachbildung eines größeren Werkes des *Kanachos* aus Sikyon (Ende des ſechſten Jahrhunderts), einen alterthümlichen Göttertypus. Sie ſtellt (No. **17**, 8) den didymäiſchen Apollo mit der Figur eines Hirſchkalbes in der einen, dem Bogen in der andern Hand dar und deutet in der Weiſe, wie das Haar behandelt iſt, im Vergleich zu den herberen, aber der Wirklichkeit ſorgfältig abgelauſchten Formen des Körpers den noch nicht ausgeglichenen Kampf zweier Stile in der Götterbildung, des conventionellen mit dem naturaliſtiſchen, an.

Von der neben Athen, Argos, Sikyon im 5. Jahrhundert hochgerühmten Kunſtſtätte von Aegina hat ſich ein glänzendes Denkmal in den Giebelgruppen des Pallastempels von Aegina und in dieſen eines der hervorragendſten Werke der archaiſchen Kunſt überhaupt erhalten. Sowohl der Weſt- wie der Oſtgiebel des Tempels waren mit Statuen geſchmückt, die in ihrer Gruppirung ſich eng an die Linien des Giebels anſchloſſen, das Dreieckfeld ungezwungen füllten und in beiden Giebeln gleichartige Scenen ſchildern: home-

rifche Kämpfe, genauer ausgedrückt den Kampf der Griechen gegen Trojaner unter dem Schutze der Pallas Athene. Der beffer erhaltene Weftgiebel (No. **17**, 3) wird in folgender Weife gedeutet. Zu Füßen der in der Mitte ftehenden, die Griechen mit Schild und halbgefenkter Lanze deckenden Athene liegt der todte Achill. Ein trojanifcher Krieger fucht den Gefallenen herüberzuziehen. Noch wogt der Kampf. Auf der linken Seite fehen wir als Vorkämpfer der Griechen Ajas, dann einen knieenden Lanzenkämpfer und den Bogenfchützen Teukros. Auf der Seite der Trojaner erfcheint als Vorkämpfer Aeneas, welchem ebenfalls ein knieender Lanzenträger und der Bogenfchütze Paris folgen. In der in der Münchner Glyptothek aufgeftellten Giebelgruppe, wie auf der Abbildung, find die Stellungen der beiden knieenden Figuren links und rechts vertaufcht, der Bogenfchütze dem Lanzenträger vorgehend, doch ift die entgegengefetzte Anordnung, nach welcher der Lanzenträger den Bogenfchützen deckt, die richtigere. Die Ecken des Giebels werden durch die liegenden Figuren verwundeter Krieger ausgefüllt. Das Gleichgewicht, die Symmetrie der Compofition ftreift noch an das Schematifche; eine vollkommene Freiheit der Bewegung offenbaren die einzelnen Geftalten, deren Körper mit genaueſter Kenntniß der Natur, mehr wahr als fchön modellirt find, während in den Köpfen noch eine gewiffe Starrheit und wenig belebte Einförmigkeit fich kundgiebt. Winckelmanns Wort: „die Zeichnung im älteren Stile der Griechen war nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und der ftarke Ausdruck verminderte die Schönheit“ drückt das Wefen des archaifchen Stiles auch heute fo gut aus, wie vor hundert Jahren, mag fich auch feitdem der Denkmälervorrath gerade aus der älteren Griechenzeit mehr als verdoppelt haben.

Eine fcharfe Grenze, wann der archaifche Stil aufhörte, läßt fich kaum ziehen, da die alterthümliche Darftellung für die in Tempeln aufgeftellten Statuen und für den Schmuck der Tempelgeräthe auch in fpäteren Jahrhunderten vielfach in Uebung blieb. Ferner kehrte der Gefchmack und die Geiftesrichtung zuweilen, als wären fie erfchöpft und überfättigt oder unzufrieden, zu alterthümlichen Muftern zurück. Antike Werke, welche den Charakter oder einzelne Züge des archaifchen Stiles wiederholen, dabei aber nicht immer freiere Formen und Linien ganz fernhalten, führen den Namen „archaiftifche“. Als Probe diefes archaifirenden Stiles möge die Artemis aus Marmor in Neapel (No. **16**, 9), welche mit der Rechten leife das Gewand aufhebt und noch Spuren der urfprünglichen Bemalung befitzt, dienen. Ein anderes Beifpiel bietet das Fragment des Zwölf-Götteraltars, ehemals in der Sammlung Borghefe, einer dreifeitigen Marmorbafis mit einer doppelten Reihe von Geftalten, oben die zwölf Götter, unten in größerem Maßftabe die

Chariten (No, **18**, 5), Horen und Parzen darſtellend. Die Haartracht und das zierliche Raffen des Gewandes ſind beſonders charakteriſtiſch. Archaiſtiſch iſt ferner die dreiſeitige Baſis in Dresden, deren eine Seite den Kampf des Herakles und Apoll um den delphiſchen Dreifuß (zwiſchen ihnen liegt mit Bändern behangen der delphiſche Omphalos, der Nabel der Erde) ſchildert. (No. **17**, 10)

Von der Mitte des fünften Jahrhunderts an ſteigt die helleniſche Plaſtik raſch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Perſern ſpannte alle Kräfte an, der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl, ließ das Daſein doppelt werthvoll und des reichſten Schmuckes würdig erſcheinen. Die homeriſchen Kämpfe gewannen eine neue Bedeutung, ſie ſchwebten der Phantaſie als das mythiſche Vorbild des eigenen Schickſals vor. Dieſes ſelbſt hatte ſich mächtig und gnädig erwieſen. Eine ernſte religiöſe Weihe durchklang die Empfindung, ließ auch die Kunſt noch gern den Göttern dienen. Dieſe werden in erhabener Schönheit ſtrahlend geſchaut, alle Mittel, über welche die Kunſt zu gebieten gelernt hatte, auf ihre Bilder übertragen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatiſche Poeſie hilft weſentlich den Charakter der griechiſchen Plaſtik in der Zeit Kimons und Perikles' erkennen. Auch der äußere Antrieb für ein reges Kunſtleben, der durch die Pflicht, die während der Perſerkriege zerſtörten Tempel wieder herzuſtellen und durch Weihegeſchenke für den errungenen Sieg zu danken, gegeben wurde, darf nicht unterſchätzt werden. Wie in allen anderen Kreiſen des geiſtigen Lebens, wie in dem Bereiche der politiſchen Welt, ſo iſt auch für das künſtleriſche Schaffen Athen der Mittelpunkt. (Nebenſtätten waren Argos und Sikyon). Unter den Bildhauern, welche in Athen noch vor der Mitte des fünften Jahrhunderts thätig auftraten, zwar nicht alle Spuren des älteren Stiles abgeſtreift hatten, im Ganzen aber ſchon die reinere Formenſchönheit zur Geltung brachten, iſt zuerſt *Kalamis* zu nennen. Die ſpätrömiſche Nachbildung eines widdertragenden Hermes, für Tanagra in Böotien gearbeitet (No. **17**, 7), in der Sammlung des Lord Pembroke in Wiltonhouſe bewahrt, giebt keinen rechten Begriff von den Vorzügen des Künſtlers, deſſen Frauengeſtalten auch noch in ſpäteren Zeiten durch ihre zierlich anmuthige Bildung gefielen, deſſen Pferdefiguren (Viergeſpanne) als vollkommen geprieſen werden. Noch reicheren Ruhm gewann der Böotier *Myron*, in derſelben Schule wie Phidias und Polyklet, nämlich in jener des *Ageladas* in Argos, unterrichtet, mit Vorliebe ſeine Geſtalten in Erz bildend und nach einer Seite bereits ein vollendeter Meiſter. Mehrere ſeiner Werke offenbaren ſich als der ideale Wiederſchein der gymnaſtiſchen Kunſt und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energiſcher Kraftäußerungen, augenblicklicher Bewegungen auf die höchſte Stufe.

Als beftes Beifpiel gilt der Diskuswerfer (No. **18**, 7), in mehreren Marmornachbildungen erhalten. Der jugendliche Athlet ift in dem Momente dargeftellt, in welchem er die Scheibe wirft. Er hat den einen Arm auf das Knie geftemmt, mißt mit dem Blicke erft blitzartig das Ziel und fchleift das linke Bein, die heftige Bewegung des Körpers im Moment des Schleuderns vorausfehend, nach. Nur eine Sekunde kann diefe auf das höchfte gefpannte Action dauern, und diefe Sekunde hat Myron plaftifch fixirt. Auch die Marmorftatue im Lateran, früher „tanzender Satyr" bezeichnet (No. **18**, 6), gilt als die Nachbildung eines berühmten Myronifchen Erzwerkes. Sie ftellt Marfyas dar, welcher die von Athene weggeworfenen Flöten findet und darüber in eine ftaunende Freude ausbricht, und gehörte zu einer Gruppe, welche Athene und Marfyas einander gegenübergeftellt zeigte.

Nicht die eine oder die andere Seite der plaftifchen Kunft allein beherrfchte vollkommen *Phidias*, des Charmides Sohn; die umfaffendfte Schöpferkraft ftand ihm vielmehr zu Gebote. Zur Naturwahrheit und lebendiger Auffaffung gefellten fich tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Ideale. Diefer Harmonie der mannigfachften Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen reichen Künftlerkreis um fich fammelte und nicht allein an der Spitze der attifchen Schule ftand, fondern zu allen Zeiten als der erfte Bildhauer der Welt gepriefen wurde. Ueber Phidias' Lebensverhältniffe und fein von der Sage vielfach umwundenes Lebensende fehlen genaue verbürgte Nachrichten. Seine Geburt dürfte wohl in die erften Jahre des fünften Jahrhunderts fallen. Als er von Perikles neben Iktinos, dem Leiter des Parthenonbaues, mit der plaftifchen Ausfchmückung deffelben betraut wurde (vielleicht 447 v. Chr.), hatte er bereits eine reiche künftlerifche Thätigkeit hinter fich. Die Aufftellung des Tempelbildes im Parthenon fand im Jahre 438 ftatt. Neid und Scheelfucht feiner Landsleute, auch wohl politifche Parteileidenfchaft hatten ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke verdorben, ftatt des Dankes traf ihn Verfolgung. In feine letzten Lebensjahre fällt feine Thätigkeit in Olympia. Er ftarb in Elis. Seine beiden berühmteften Werke, die Koloffalftatue der Athene Parthenos im Tempel der Göttin auf der Akropolis und jene des Zeus im Tempel zu Olympia waren aus einem von Alters her hoch gefchätzten Materiale, aus Elfenbein und Goldblech gearbeitet. Solche Werke, in welchen über einen Holzkern dünne Platten von Elfenbein (für die nackten Theile) und fein getriebenes Goldblech gelegt wurden, führen den Namen Chryselephantinen. Von der Geftalt der jungfräulichen Athene geben uns zwei in Athen ausgegrabene Marmorftatuetten einen beiläufigen Begriff. Die eine, 1859 gefunden und nach ihrem Ent-

decker Lenormant genannt (No. **19**, 2), erscheint unfertig, gibt einzelne Theile des Originals ganz flüchtig, andere wie den äußeren Schmuck des Schildes, mit Betonung der Details wieder. Die andere (No. **325**, 9) über einen Meter hohe Statuette wurde 1880 ausgegraben, stammt zwar aus später Zeit, besitzt aber den Vorzug eines gleichmäßigeren und allem Anschein nach auch eines engeren Anschlußes an die Parthenos des Phidias. Spuren der Vergoldung sind sichtbar. Die Göttin steht aufrecht in ruhig gemessener feierlicher Haltung. Während das rechte Bein fest auf den Boden aufstößt, ist das linke leicht gebogen und ganz leise zurückgesetzt. Dadurch kommt eine größere Freiheit in die Bewegung und ein schöner Gegensatz in das Gefälte des einfach gegürteten Chitons. Hals und Schultern deckt die schuppige Aegis, den Kopf schmückt ein reich verzierter Helm mit mächtigem Helmbusche. Der linke Arm ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, in der vorgestreckten Rechten hält Athene die geflügelte Nike, welche dem Beschauer beinahe halb im Profile entgegenschwebt. Als Stütze für die Hand mit der Nike dient eine starke Rundsäule, bei den riesigen Verhältnissen des Werkes ein unentbehrlicher Nothbehelf. Wenn auch die Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verrathen, so weht selbst aus diesen ein weihevoller religiöser Zug. Hier liegt mehr vor als ein bloßes Anbequemen an die durch Ueberlieferung geheiligte Tempelsculptur und eine äußere Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes. Es spricht sich auch die persönliche Gesinnung des Künstlers aus, in welchem eine ehrfürchtige Scheu vor den alten Göttern, welche über Athen segensvoll walten, lebte und eine noch ungebrochene fromme Empfindung klang. So, mit dem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit hat die hellenische Bildung zur Zeit des Perikles und des Aeschylos, des Pindar und Polygnot die olympischen Götter aufgefaßt.

Ueber die Gestalt des anderen Goldelfenbeinwerkes, des Zeus im Tempel zu Olympia belehren uns nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (No. **19**, 10, 11). Die letzteren zeigen auch, daß die berühmte Zeusbüste von Otricoli (No. **19**, 5) keineswegs als ein treues Nachbild des von Phidias geschaffenen Typus angesehen werden kann. Den späteren Ursprung enthüllt die freie Behandlung des Haares und Bartes, so wie die weniger aus Inspiration als aus Berechnung des Effectes entstandene scharfe Betonung der von Homer überlieferten Züge des Götterkönigs. Wie der Zeustypus auch auf verwandte Göttergestalten übertragen wurde, lehrt die Büste des Asklepios (No. **19**, 4).

Der Verlust aller Originalwerke des Phidias wäre noch schwerer zu tragen, wenn sich nicht die mit den Baugliedern des Parthenon unmittelbar verbundenen Sculpturen wenigstens theilweise erhalten

hätten. Sind fie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Meifters, fo find fie doch unter feiner Leitung entftanden, von ihm componirt, fkizzirt, theilweife vielleicht auch modellirt worden. Die Ausführung übertrug er den zahlreichen Gehilfen, die herbeiftrömten und von denen einzelne fich vielleicht fchon bei der plaftifchen Ausfchmückung des fog. Thefeustempels in Athen erprobt hatten. Außer den Metopen waren an dem Thefeustempel auch die beiden Schmalfeiten der Cellawand mit Reliefs ausgeftattet. Sie fchildern Kampffcenen, in den Metopen die Triumphe des Herakles und Thefeus, im Friefe die Siege der Athener über Barbaren und Kentauren (No. **19**, 12). Der unmittelbare Anfchluß an die Architektur führte zur Gemeffenheit des Ausdruckes, gab aber auch andererfeits Anlaß zu einem lebensvollen Contrafte der Linien. Gerade durch die in Kampffcenen vorherrfchenden fchrägen Stellungen heben fich die Reliefs von der vertikalen architektonifchen Umgebung wirkfam ab.

Der inhaltliche Zufammenhang des mannigfachen plaftifchen Schmuckes an dem fog. Thefeion liegt nicht mehr klar vor Augen. Um fo deutlicher und großartiger tritt uns derfelbe an den Sculpturen des Parthenon entgegen. Ueber der vollendeten formellen Schönheit der Einzelleiftungen vergißt man nur zu leicht den tiefen poetifchen Sinn, mit welchem das Ganze erdacht ift, und welcher dem Werke erft feine große nationale Bedeutung verlieh. Athene, ihre Macht, ihr fiegreiches Auftreten unter Göttern und Menfchen, die Gnaden, welche fie den Griechen und befonders den Athenern erwies, die Huldigung, welche die letzteren ihr dafür darbringen, bilden den Gegenftand der plaftifchen Schilderung. Wie Athene am Gigantenkampfe theilnahm, wie die Athener unter Thefeus Führung die Kentauren und Amazonen befiegen, wie Athene's Schutz fich den Griechen im trojanifchen Kriege hilfreich erwies, erzählen die 92 Metopenreliefs. Weit hat der Künftler ausgegriffen, reich aus dem Sagenfchatze der Hellenen gefchöpft. So mannigfach aber auch der Inhalt fich geftaltet, fo ift doch überall die Beziehung bald unmittelbar auf die Göttin, bald auf die ihr zu Ehren geftifteten und in ihrem Heiligthum gefeierten Panathenäen gewahrt und dadurch ein feftes Band um den ganzen Darftellungskreis gefchlungen. Der Grad der Erhaltung der einzelnen Metopen ift verfchieden, ebenfo der Grad der künftlerifchen Durchbildung, daher auf die Mitwirkung mehrerer Hände gefchloffen wird. Verhältnißmäßig gut erhalten find die Metopenreliefs der Südfeite mit den Kentaurenkämpfen, welchen die beiden Proben, der Kentaur, welcher über den Leib des niedergeworfenen Gegners in wildem Triumphe dahinfprengt (No. **19**, 7) und der Jüngling, welcher den Kentauren beim Schopfe erfaßt hat, den einen Fuß auffetzt und zum Schlage ausholt (No. **19**, 6) entlehnt find.

Die Giebelgruppen ſchildern am Oſtgiebel die Erſcheinung Athene's unter den Göttern, im Weſtgiebel ihren Sieg über Poſeidon im Wettſtreit über die atheniſche Herrſchaft. Faſt alle erhaltenen Statuen befinden ſich im britiſchen Muſeum und werden nach dem Namen des Mannes, welcher ſie von Athen nach London gebracht, Elginmarbles genannt. Aber ihre urſprüngliche Gruppirung wäre völlig im Dunkel, wenn nicht ein franzöſiſcher Maler Jacques Carrey 1674, als noch der Bau ziemlich unverſehrt ſtand, wie von mehreren Metopen und einem Theile des Frieſes ſo auch von den Giebelſculpturen Zeichnungen entworfen hätte (No. **323**, 5 u. 6). Ueber die Bedeutung der einzelnen Statuen gehen noch immer die Anſichten vielfach auseinander. Wir ſind wohl im Stande den Grundgedanken der mächtigen Gruppen wieder herzuſtellen. Wir denken uns auf der Oſtſeite in der Mitte des Giebels die hochragende Athene, Zeus und mehrere Götter in ihrer Nähe thronend, wir ſehen ferner Boten die frohe Kunde Bewohnern des Olymps und atheniſchen Schutzgottheiten eiligſt mittheilen, in den Ecken endlich den Sonnengott mit ſeinen Roſſen zum Tageslicht emporſteigen, Selene mit ihrem Geſpann zum Ocean hinabſinken. Die Mitte der viel ſchlechter erhaltenen weſtlichen Giebelgruppe nehmen Athene und Poſeidon mit ihren Geſpannen und Wagenlenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger theilnehmend den weiteren Raum aus. Wie aber die einzelnen Statuen getauft werden ſollen, darüber gibt es, wie bei den Figuren in Raffaels Schule von Athen, keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch das künſtleriſche Urtheil nicht berührt. Volle Uebereinſtimmung herrſcht über den unvergleichlichen Werth der Statuen. Bei den bekleideten Frauengeſtalten (No. **20**, 8) erregt es unſere Bewunderung, wie die Gewänder frei und ungezwungen den Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen ſchönen Maſſen zuſammengehalten werden; in den nackten Leibern aber (No. **20**, 1; **325**, 5) offenbart ſich die vollkommenſte Beherrſchung der Natur, wodurch es allein möglich wurde, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzuſehen, nur das Weſentliche, dieſes aber groß und breit wiederzugeben. Es iſt alles Natur und doch nicht bloße gewöhnliche Natur.

Außen um die Cellawand zog ſich in der Höhe der äußeren Triglyphen ein Fries in ganz flachem Relief hin (die Länge des Frieſes beträgt über 500 Fuß), in welchem der Feſtzug der Panathenäen, der Hauptfeier der atheniſchen Schutzgöttin in idealer Weiſe geſchildert wurde. Die Götter ſelbſt (No. **20**, 2 u. 5) werden bei dem Feſte gegenwärtig gedacht, Jünglinge bringen Opfergaben (No. **20**, 3), andere begleiten zu Roſſe den Zug (No. **21**, 2; **325**, 4, 7) rüſten und zäumen die Pferde (No. **21**, 3), die Prieſterin

der Göttin nimmt Mädchen Stühle vom Haupte ab, ein bärtiger Priefter im langen gürtellofen Gewande ift mit einem Knaben befchäftigt, das Weihegefchenk für die Göttin, den kunftreich gewebten Peplos, zu falten (No. **20**, 4) u. f. w. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, fteht feft; keine Sicherheit herrfcht über das Maß der Färbung, deren Hilfe fchon wegen der fchlechten Beleuchtung des Friefes angenommen werden muß. Derfelbe ift die eigenthümlichfte Schöpfung des Phidias, dem unftreitig die Compofition angehört, mag auch die Ausführung verfchiedenen Händen anvertraut gewefen fein. Die vornehme Einfachheit der Darftellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung macht den hier gefchaffenen Stil unnachahmbar und erklärt, daß bald nach Phidias die Wirkung der Reliefkunft in anderen Eigenfchaften gefucht wurde. Einen Abglanz der edlen Einfachheit und des würdigen Ernftes bewahrt noch das 1859 zu Eleufis gefundene Relief (No. **19**, 9). Es ftellt einen Knaben (Triptolemos? Iakchos?) dar, welchem Demeter einen nicht mehr kenntlichen Gegenftand reicht, während Kora, von rechts herantretend, ihn bekränzt. Die Haartracht zeigt noch eine Spur des alten Stiles; der Fluß der Gewänder, namentlich der Demeter, bringt dagegen die Erinnerung an den Stil des Parthenonfriefes nahe vor das Auge. Eine enge Verwandtfchaft mit der Kunft des Phidias offenbart auch das berühmte Relief in der Villa Albani bei Rom (No. **20**, 6): Orpheus, der das Gebot, fich nicht umzufehen, übertreten und deßhalb für immer von feiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf die von Hermes in die Unterwelt zurückgeforderte Eurydice. Sie legt zum Abfchied auf die Schulter des Orpheus die Hand, welche diefer mit feiner Rechten leife berührt, während Hermes, zum Fortgehen mahnend, Eurydice's rechte Hand ergreift. Das Relief ift ein Mufter für die Fähigkeit der griechifchen Kunft, auch das tief Schmerzliche in milde gedämpfter Weife, und dadurch doppelt ergreifend zu verkörpern. Aus der Zeit des Phidias ftammen auch die Reliefs am Friefe des kleinen Niketempels auf der Akropolis, lebendig und kräftig bewegte Kampfbilder (No. **326**, 3), fowie die etwas fpäteren Reliefs an der Baluftrade des Niketempels, welche Siegesgöttinnen in verfchiedenen Thätigkeiten fchildern. Nike errichtet ein Siegeszeichen, bereitet ein Siegesopfer vor, neftelt an den Sandalenbändern (No. **21**, 12). Auch die Karyatiden vom Erechtheion (No. **20**, 10), als Korbträgerinnen oder Kanephoren aufgefaßt, löfen glücklich ihre Doppelaufgabe, als architektonifche Stützen, Vertreterinnen der Säulen, Ruhe zu bewahren und doch als menfchliche Geftalten einen weichen, leichten Linienfluß zu offenbaren.

Schwer widerfteht man bei der kunfthiftorifchen Betrachtung dem lockenden Gedanken, von dem Hauptmeifter ftets das ganze

Zeitalter abhängig zu ſtellen, die wichtigeren Kunſtwerke als Glieder einer Stufenreihe aufzufaſſen. Haben nicht die griechiſchen Künſtler, ſobald ſie die Schöpfungen des Phidias ſchauten, ſofort ihren Stil verändert und dem Beſten unter ihren Genoſſen ſich angeſchloſſen? Die Antwort lautet verneinend. Ganz abgeſehen davon, daß ſtets neben einer vorwärts treibenden Richtung auch eine konſervative ihren Platz behauptet, lag Phidias eine vollſtändige Umwandlung der bisher herrſchenden Kunſtformen fern. Wie ſeine Anſchauungen noch im alten Volksboden wurzelten, ſo offenbart ſich auch ſein Stil weſentlich als die reifſte und edelſte Frucht der vorangegangenen Kunſtweiſen. Seiner großartigen Begabung gelang es, jeder Geſtalt das Gepräge harmoniſcher Vollendung aufzudrücken, minder reich entwickelte Fachgenoſſen fielen in Einzelheiten noch in das Strenge und Gebundene der älteren Richtung zurück und verſtanden es minder gut, die überlieferten typiſchen Züge mit lebendiger, unmittelbar ergreifender Naturwahrheit zu verbinden.

Das bedeutendſte Werk der monumentalen Sculptur im Zeitalter des Perikles neben dem Parthenonſchmuck, doch weit hinter demſelben zurückſtehend, ſind die Bildwerke am Zeustempel in Olympia. Die auf Koſten des deutſchen Reiches veranſtalteten Ausgrabungen haben zahlreiche Reſte zu Tage gefördert. Der Tempel, ein doriſcher ſechsſäuliger Peripteros (No. **324**, 1) wurde wahrſcheinlich in den Jahren 480—460 errichtet. Während an demſelben gebaut wurde, muß auch bereits der plaſtiſche Schmuck, namentlich die Metopenreliefs in Angriff genommen worden ſein. Die Metopenbilder an den beiden Schmalſeiten des Tempels ſchildern die Thaten des Herkules, wie er den kretiſchen Stier bändigt, den nemaeiſchen Löwen beſiegt, die goldenen Aepfel aus dem Garten der Hesperiden holt u. ſ. w. Das letztere Relief (No. **18**, 5, No. **324**, 7) iſt am beſten erhalten. Herakles, von einer Hesperide unterſtützt, trägt die Himmelslaſt, auf ſeinen Schultern. Ihm gegenüber ſteht der bärtige Atlas und reicht ihm die goldene Frucht dar. Die Namen der Schöpfer der beiden (ſpäteren?) Giebelgruppen hat uns Pauſanias erhalten. Von *Alkamenes*, „dem nächſten nach Phidias in der plaſtiſchen Kunſt“ ſtammt der Schmuck des Weſtgiebels; die Darſtellung des Kampſes zwiſchen Lapithen und Kentauren (No. **324**, 3). Die Mitte des Giebels nimmt eine Koloſſalfigur, Pirithoos (auch als Apollo aber kaum mit Recht gedeutet), ein (No. **324**, 4). Zu beiden Seiten dieſer auffallend ruhigen Geſtalt wogt der tiefſte Kampf. Kentauren haben die Braut des Pirithoos und die anderen zur Hochzeit verſammelten Frauen ergriffen und eilen ſie als Beute wegzuſchleppen. Vergebens ſuchen die Frauen die Räuber abzuwehren (No. **324**, 5). Bereits ſpringen aber die Lapithen zur Hilfe herbei und ſenken den Dolch in die Bruſt des Angreifers oder ſuchen ihn

durch Umklammerung zu erwürgen. Als der Schöpfer des Oftgiebels wird *Paionios* aus Mende in Thracien genannt. Er fchilderte die Vorbereitung auf den Wettkampf des Pelops mit Oenomaos (No. **324**, 2) den mythifchen Urfprung der olympifchen Spiele, alfo einen ähnlichen Gegenftand, wie Phidias im Weftgiebel des Parthenon. Zwifchen den beiden Wettkämpfern fteht als Richter in der Mitte des Giebelfeldes der gewaltige Zeus. Oenomaos, welcher die Rechte ftolz in die Seite ftemmt (No. **325**, 8) und Pelops werden von ihren Frauen begleitet. Es folgen ihre Viergefpanne mit den Wagenlenkern und den Dienern, die zum Theile auf den Ausgang des Kampfes forglich harren (No. **324**, 6). Die Ecken des Giebels füllen zwei Flußgötter aus. Die technifche Arbeit erfcheint überall viel nachläffiger als am Parthenon. Doch mag die Färbung der Statuen vielfach nachgeholfen haben. Da auch fonft in der Compofition und Zeichnung eine gewiffe Ungleichheit herrfcht, eine faft alterthümlich wirkende Steifheit mit einem ungebundenen Naturalismus wechfelt, fo tauchte die Meinung auf, entweder daß heimifche, weniger gefchulte Kräfte die attifchen Entwürfe ausgeführt hätten oder eine felbftändige (nordgriechifche?) Richtung hier thätig auftrat. Viel jünger als die Tempelfculpturen ift die nach 425 v. Chr. von den Meffeniern als Weihgefchenk nach Olympia geftiftete geflügelte Nike, ein Werk des Paionios. (No. **19**, 3, No. **324**, 9). Wir haben uns diefelbe hoch in den Lüften über einem Adler fliegend, mit dem gefenkten rechten Arm und der gehobenen Linken den flatternden Mantel haltend zu denken. Durch die Bewegung drückt fich das weite Gewand an den Körper und baufcht fich nach hinten.

Erfcheinen die olympifchen Tempelfculpturen theilweife als das Werk einer zögernden, noch nicht innerlich gefeftigten Schule, fo zeigen die flachen Reliefs, welche fich im Inneren der Cella des Apollotempels in Phigalia (Arkadien) an allen vier Seiten hinzogen, bereits die Neigung zu einem gefteigerten Effecte und zu einem mannigfacheren durch Contrafte wirkfamen Ausdruck. Auch die Behandlung der Gewänder, befonders jener der Frauen, hat eine Verfeinerung der Motive erfahren. Den Tempel hatte *Iktinos*, der Architekt des Parthenon, erbaut, wodurch auch die Zeit für die Entftehung des plaftifchen Schmuckes ungefähr beftimmt wird. Den Inhalt der Reliefs bilden theils Amazonenkämpfe (No. **21**, 5—8, 10), theils Kentaurenkämpfe (No. **21**, 9 u. 11). Die beiden Schilderungen wurden durch eine Tafel mit Apollo und Artemis, welche zur Hilfe herbeieilen, getrennt. Vom Parthenon abgefehen, bemerkt man in der Plaftik diefes Zeitalters ein entfchiedenes Ueberragen der Compofition in Schönheit und lebendiger Kraft über die Ausführung. Offenbar hat die Phantafie, von der gleichzeitigen grofserhabenen Poefie angeregt, fich rafcher entwickelt, als die Hand

und das Auge. Auf die formale Durchbildung der Einzelgeſtalt wurde, um die Kluft auszugleichen, ſeitdem ein beſonderer Nachdruck gelegt, ſo daß einige Menſchenalter ſpäter eine virtuoſe in der Wiedergabe des reizend-Anmuthigen, wie des kühn und leidenſchaftlich Bewegten gleich heimiſche Richtung zur Herrſchaft gelangte.

Gern wird dem Phidias der aus Sikyon ſtammende *Polyklet*, der attiſchen Schule die peloponneſiſche, gegenübergeſtellt und dieſer als Hauptzug ein durch lebendige und ſchöne Auffaſſung veredelter Naturalismus zugeſprochen, während die attiſche Kunſt eine idealiſtiſche Richtung einſchlägt. Doch bezieht ſich dieſer Gegenſatz mehr auf die Gegenſtände der Darſtellung, als auf die künſtleriſche Form. Die häufigen Aufträge auf Athletenſtatuen lockten zur Wiedergabe verwandter Schilderungen. So bildete Polyklet einen Jüngling, welcher ſich eine Binde um das Haupt legt, den Diadumenos, einen ſpeertragenden Jüngling, den Doryphoros, einen jugendlichen Athleten, welcher mit dem Schabeiſen ſich vom Staube des Ringplatzes reinigt (Apoxyomenos) u. ſ. w. Als Nachbildungen der beiden erſtgenannten Werke dürfen zwei Statuen, die eine im britiſchen Muſeum (No. **326**, 5), die andere in Neapel (No. **326**, 4) gelten. In der Bildung des Körpers aber erhob ſich Polyklet weit über die bloße Naturwahrheit, ſuchte das Ideal eines vollkommenen, beſonders eines jugendlichen Körpers in maßvoll ſchöner Bewegung, in dem anmuthigen Einklang der Kräfte darzuſtellen. Für ſein ideales Streben zeugt auch ſein Studium der abſolut giltigen Proportionen des menſchlichen Leibes (Kanon des Polyklet), ſowie der Umſtand, daß ein beſonderer Kopftypus in den Nachbildungen ſeiner Werke wiederkehrt, der offenbar einem beſtimmten Stilgefühle entſprang. Man glaubt denſelben in einer breiteren Stirn, einem ſchmäleren Kinne, einer ſchärferen Betonung der einzelnen Geſichtstheile und Linien, ſo daß ſie ſich weniger zu einem feinen Ovale verſchmelzen und abrunden, entdeckt zu haben. Von einem der berühmteſten Werke Polyklet's, der mächtigen, aus Goldblechen und Elfenbein gebildeten Hera in dem nach 423 v. Chr. errichteten Tempel der Göttin unweit Argos gewinnen wir eine Vorſtellung durch den (farneſiſchen) Herakopf im Muſeum zu Neapel, welcher durch ſeinen herben Ernſt, die Zeichnung der Augen und den Blick, die ſtärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenſchaftliche homeriſche Hera erinnert (No. **323**, 7). Die von Winckelmann, Goethe (Italieniſche Reiſe) und Schiller (Briefe über die äſthetiſche Erziehung) ſo ſehr geprieſene Juno Ludoviſi (No. **20**, 7) zeigt die Göttin bereits in viel milderer Auffaſſung, der Würde die rein weibliche Anmuth untrennbar zugeſellt. Im Wettkampfe mit Phidias, Kreſilas u. a. ſoll Polyklet eine Amazone für den epheſiſchen Tempel der Artemis ge-

ſchaffen haben. Als Nachbildung gilt die 1869 in Rom gefundene verwundete Amazone in Berlin (No. **21**, 4). Sie iſt mit einem ärmelloſen Chiton bekleidet und legt (nach Maßgabe anderer Copien reſtaurirt) die eine Hand auf den Kopf, während ſie ſich mit dem anderen Arme auf einen Pfeiler ſtützt.

Der Verluſt faſt aller Originalwerke aus der beſten Zeit der griechiſchen Kunſt müßte noch tiefer beklagt werden, wenn nicht die ſchöne Sitte der Antike, die einmal feſtgeſtellten Typen, insbeſondere jene der Götterbilder, nicht haſtig mit anderen neuen zu vertauſchen, ſondern oft noch in ſpäter Zeit nachzubilden, einigen Erſatz bieten würde. So iſt z. B. der Athenekopf (No. **19**, 8) in der Münchner Glyptothek erſt in der römiſchen Kaiſerzeit gearbeitet worden; er liefert uns aber nicht allein nahezu den ſchönſten Athenetypus, ſondern geht offenbar auf ein älteres Vorbild, das vielleicht in der Nähe des Phidias geſchaffen wurde, zurück. Der Diskuswerfer im Vatican (No. **21**, 1), der mit der Scheibe in der Linken, den rechten Fuß vorſtellend, noch vor dem Wurfe raſch das Ziel prüft, iſt gleichfalls eine Nachbildung eines älteren trefflichen Werkes. Das Original muß der attiſchen Schule zugeſchrieben werden und war vielleicht ein Werk des *Alkamenes*. Die Aphrodite (No. **21**, 13) im Bade kauernd gilt vielfach als eine Copie(?) der Statue, welche ein peloponneſiſcher Künſtler des vierten Jahrhunderts *Dädalos* gemeißelt hatte. Sie hat in dieſer Auffaſſung bereits alles Göttliche eingebüßt und erſcheint einfach als anmuthige Frau, in bemerkenswerthem Gegenſatze zu der weltberühmten Venus von Milo (No. **19**, 1), im Jahre 1820 auf der Inſel Melos gefunden, in deren vollen, mächtigen Formen und ſtolzem Kopfe, ebenſo wie in der Behandlung des Gewandes die Verkörperung eines älteren Götterideales erkannt wird. Ob das Original näher an Phidias Schule oder an Skopas zu ſetzen ſei, ob die Statue dem vierten Jahrhundert oder noch ſpäterer Zeit angehöre, iſt unentſchieden. Auch darüber, wie die fehlenden Arme zu ergänzen ſeien, ob Aphrodite mit beiden Armen den Schild des Ares vorhielt oder in der Linken einen Apfel hielt, herrſcht noch keine vollkommene Uebereinſtimmung der Anſichten.

Vielfach hat auch die Vergleichung mit Münztypen zur richtigen Beſtimmung der erhaltenen Werke und Zurückführung auf verſchollene Originale geführt. So danken wir einem atheniſchen Münzbilde die Kenntniß einer Gruppe des älteren *Kephiſodot*, des Vaters des Praxiteles, welche Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem Plutos (Reichthum) auf dem Arme darſtellt. Die Ergänzung der linken Hand des Knaben und des Kruges auf der in München bewahrten Statue (No. **23**, 1) iſt modern und falſch. Eirene hielt in der Rechten den Scepter, Plutos in der Linken ein

Füllhorn. Die feinere pſychiſche Durchbildung, die weiche Empfindung im Verein mit dem einfach großen Wurfe des Gewandes ſtempeln das Werk zu einem der ſchönſten der attiſchen Kunſt im Uebergange zur jüngeren Schule, welche den größeren Theil des vierten Jahrhunderts umfaßt.

Die Kunſt ſteht ſpäter nicht mehr, wie in der Periode Kimons und des Perikles, vornehmlich im öffentlichen Dienſte; die Kunſtliebe reicher und vornehmer Privaten tritt bei der Beſtellung der Werke ſtärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenſtände, wie auf die formelle Behandlung Einfluß. Auch der Umſtand, daß Kleinaſien öfter der Schauplatz künſtleriſcher Thätigkeit wird, darf nicht überſehen werden. Die Götterideale erfahren eine weſentliche Wandlung. Den ernſt erhabenen Geſtalten des Olymps werden die anmuthigen, heiteren, empfindungsreicheren, bis zur Leidenſchaft bewegten ſogenannten jüngeren Götter, Aphrodite, Eros, Apollo, Dionyſos, in der künſtleriſchen Darſtellung vorgezogen. Dieſe Vorliebe für die Schilderung reichen ſubjectiven Lebens und das Auge feſſelnder Formenreize entfernt nothwendig von der architektoniſchen Gemeſſenheit, welche die Werke der nächſtälteren Periode bei aller freien Lebendigkeit der Darſtellung noch innehalten. Die Sculptur beginnt ſich innerlich von der architektoniſchen Grundlage loszulöſen und in den allmählich bis zur Virtuoſität ausgebildeten plaſtiſchen Ausdrucksmitteln die Hauptwirkung zu ſuchen. Zum Vergleiche darf das Schickſal der Malerei, welche gleichfalls von der architektoniſch gegliederten Wandmalerei des Polygnot zur Tafelmalerei des Apelles übergeht und auf die vollendete Schönheit der Einzelerſcheinung, auf täuſchende Wahrheit, auf die Steigerung des pathetiſchen Ausdruckes zielt, herangezogen werden. Die Entwickelung der Poeſie, insbeſondere der durch Euripides veränderte Charakter der Tragödie erklären die Wandlung vollkommen.

In den Ruhm der Herrſchaft theilen ſich in dieſem Zeitraume vor allen *Skopas* und *Praxiteles.* Skopas, von der Inſel Paros ſtammend, auch als Architekt thätig, fand Beſteller und Bewunderer in der ganzen griechiſchen Welt, daher auch die Verbreitung und die Zahl ſeiner Werke ſo groß war. Zu den berühmteſten gehörten: Apollo im langen Gewande, wie er die Saiten der Kithara ſchlagend einherſchreitet, von welcher Schöpfung vielleicht eine flüchtige Nachbildung in der Statue des Vatican (No. **326**, 7) vorliegt, eine nackte Aphrodite, eine raſende Bakchantin, ein Zug Poſeidons mit Thetis, Achilles und einer Schaar von Tritonen und Nereiden u. a. — Praxiteles aus Athen, der gewiß noch die Zeit Alexanders des Großen erlebte, entwickelte gleichfalls eine erſtaunliche Fruchtbarkeit und einen unermüdlichen Eifer, die Ideale Aphrodite's, des jugendlichen Apoll und des Eros zu verkörpern. Ein

Münzbild (No. **24**, 5) belehrt uns über die Geſtalt ſeines berühmteſten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantaſie aller folgenden Geſchlechter bannte, ſo daß die Künſtler ſich wie im Kreiſe um dieſen Typus bewegen und das Motiv der in das Bad ſteigenden und das Gewand ablegenden Venus fortwährend variiren. Als Copie ſeines Eros gilt, aber nur aus oberflächlichen Gründen, die Marmorſtatue im Vatican, deren Kopfprofil No. **22**, 8 zeigt. Ebenſo wird vielfach der ruhende Satyr im Capitol (No. **22**, 10) auf ein praxiteliſches Original zurückgeführt. Die häufige Wiederholung der Statue läßt allerdings auf ein berühmtes und überaus beliebtes Original ſchließen. Die Grazie, welche Praxiteles ſeinen jugendlichen Geſtalten vor allen Künſtlern einzuhauchen verſtand, wird am beſten durch den Apollo Sauroktonos, den Eidechſentödter (No. **23**, 2), verſinnlicht. Der hinter einem Baumſtamme halbverſteckte Jüngling lauſcht auf die ſchnell vorbeihuſchende Eidechſe, um ſie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu tödten. Verwandte Formen zeigt die Statue des Apollino in Florenz (No. **23**, 4), welcher ſich an einen Baumſtamm anlehnt, die Rechte über den Kopf gelegt hat und behaglich ausruht. Einen individuellen Charakter beſitzt dieſe Geſtalt ſo wenig, wie der Narkiſſos oder Dionyſos (No. **23**, 3), eine in Pompeji ausgegrabene Erzſtatue. Wir haben es mit Schilderungen der geheimnißvollen Reize des Jünglingsalters zu thun, welches in unbeſtimmter Sehnſucht hinträumt, der natürlichen Heiterkeit einen Zug ſüßer Schwermuth beimiſcht. Das unſchuldig ahnungsvolle Weſen ſpricht ſich auch in den weichen, von aller beſtimmten Schärfe und Kraft entfernten Formen aus. Während wir uns früher mit dergleichen Nachbildungen, welche nicht einmal immer mit Sicherheit als ſolche beſtimmt werden konnten, begnügen mußten, iſt durch die Ausgrabungen in Olympia ein von Pauſanias bereits erwähntes Originalwerk des Praxiteles zu Tage gekommen. An einen Baumſtamm lehnt der jugendliche nackte Hermes, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit gewinnender Heiterkeit des Ausdruckes. Auf dem linken Arme trägt er das (ſpäter gleichfalls aufgefundene) Dionyſoskind (No. **324**, 8). Neben Skopas und Praxiteles traten die übrigen Künſtler der attiſchen Schule in den Hintergrund zurück. Von einem jüngeren Künſtler, der zum Kreiſe des Skopas gehörte, *Leochares*, ſtammt wahrſcheinlich das Original der Vaticaniſchen Gruppe: Ganymed vom Adler emporgetragen (No. **22**, 7), in welcher nicht allein die Anmuth der Glieder gefällt, ſondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plaſtiſchen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie in Päonios Nike, Bewunderung erregt.

Von den Einzelſtatuen wendet ſich die Betrachtung zu den Gruppenbildern, theilweiſe mit architektoniſchen Werken unmittel-

bar verbundenen Sculpturen, welche als Zeugniſſe der attiſchen Kunſt des vierten Jahrhunderts dienen. Ihnen allen ſteht die Niobidengruppe voran, von welcher man ſchon im Alterthume nicht wußte, ob ſie Skopas oder ob ſie Praxiteles zuzuſchreiben ſei. Dieſelbe wurde (doch nicht das von Plinius erwähnte Original) 1583 in Rom mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und iſt gegenwärtig in Florenz aufgeſtellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch mehrere, oft viel ſchönere Exemplare. Es iſt bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörenden Figuren vollſtändig aufzufinden, noch die urſprüngliche Aufſtellungsweiſe zu errathen. Gegenſtand der Darſtellung war die von Apollo und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, weil ſie gegenüber der Leto ſich ihres größeren Kinderreichthums gerühmt. Apollo und Artemis rächen die Beleidigung der Mutter, indem ſie (in dem Kunſtwerke gewiß unſichtbar) mit Pfeilſchüſſen die vierzehn Kinder der Niobe tödten. Die Gruppe zeigt einzelne Niobiden bereits todt am Boden liegen, andere brechen zuſammen, ſind in die Knie geſunken oder wenden ſich zu haſtiger Flucht. Ein Bruder iſt bemüht, die verwundete Schweſter in ſeinen Armen aufzufangen und mit ſeinem Gewande zu decken (No. **23**, 6), einen Knaben ſucht ſein Erzieher, der Pädagoge, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an ſich zieht und ſchützend die Rechte auf ſeine Schulter legt (No. **23**, 8); das jüngſte Töchterlein endlich hat ſich in den Schooß der Mutter geflüchtet (No. **23**, 7), in deren Kopfe (No. **23**, 5) der Künſtler den pathetiſchen Ausdruck am großartigſten verkörpert hat. Im tiefſten Seelenſchmerze ringt die Mutter, innig und feſt ſchmiegt ſie das Kind an ſich, zu deſſen Schutze ſie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich, und blickt mit ſtummer Anklage zu den grauſamen Göttern empor. Neben der im Vatican bewahrten fliehenden Niobide erſcheint Niobe auch künſtleriſch als das hervorragendſte Glied der ganzen Gruppe. Die Meinung, daß das Werk auf Skopas zurückzuführen ſei, überwiegt. Derſelbe Urſprung wird bei einem in Rom gefundenen und in der Münchener Glyptothek bewahrten Reliefſries angenommen. Poſeidon mit Amphitrite, in einem von Tritonen gezogenen Wagen ſitzend (No. **22**, 4), werden in feſtlichem Hochzeitszuge von ihrem Gefolge über die Wellen geleitet. Seekentauren, Nereiden auf Seeroſſen reitend, deren Zügel Eroten halten (No. **22**, 1—6), alle von rauſchender Lebensluſt erfüllt, ſchließen das Brautpaar ein. So phantaſtiſch wie die Thiergeſtalten gehalten ſind, ſo einfach und natürlich erſcheinen alle Bewegungen, ſo rein ſind die Formen der Gewänder und der nackten Körper gezeichnet. Zweifellos der attiſchen Schule gehört endlich der Fries an, welcher das, nach einem muſiſchen Wettſtreite 334 v. Chr. errichtete Siegesdenkmal des Lyſikrates

fchmückte. Tyrrhenifche Räuber, welche Dionyfos fangen wollten, werden auf fein Geheiß, von Satyrn gezüchtigt, in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Friefes der jugendliche Gott, behaglich zurückgelehnt, mit dem Panther tändelt (No. **23**, 10), vollziehen die Satyrn mit Baumäften und Fackeln die Strafe an den Seeräubern, von welchen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen (No. **23**, 9). Das Relief ift ganz leicht, mit einem Anfluge von Humor componirt und ausgeführt. In das vierte Jahrhundert und in den attifchen Kunftkreis fällt auch der Reliefſchmuck der vorderen Bühnenwand im Dionyfostheater zu Athen, ein kauernder Silen und mehrere dem Bacchuskreife angehörige Geftalten (No. **326**, 1). — Von den auf kleinafiatifchem Boden gefchaffenen Werken nimmt neben dem Nereidendenkmale von Xanthos das Mauffoleum in Halikarnaß (Budrun) den hervorragendften Platz ein. Königin Artemifia hatte das Denkmal nach dem Tode ihres Gemahls (351 v. Chr.) errichtet. Skopas, Leochares und andere attifche Künftler hatten die Herftellung des plaftifchen Schmuckes übernommen. Von dem gewaltigen Friefe, der urfprünglich bemalt gewefen, haben fich zahlreiche Refte im britifchen Mufeum erhalten. Amazonenkämpfe bilden den Inhalt der meiften Reliefs (No, **24**, 1—4). Die Amazonen, einzelne unter ihnen zur Erhöhung des finnlichen Reizes in gefchlitzten Gewändern, kämpfen bald zu Roffe, bald zu Fuße und offenbaren wie ihre Gegner die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungen. Sie wenden fich rückwärts auf dem Pferde fitzend zur Flucht, greifen an, weichen aus, decken fich mit dem Schilde, ftürzen verwundet und befiegt zu Boden.

Auch im vierten Jahrhunderte herrfcht nach gewöhnlicher Annahme zwifchen der attifchen und peloponnefifchen Kunft ein ftarker Gegenfatz. Haupt der letzteren Schule ift *Lysippos* aus Sikyon, als Meifter im Erzguffe und als Vollender des Heraklesideals berühmt und von Alexander dem Großen mit Vorliebe befchäftigt. Zahlreiche Bildniffe foll er von dem großen Könige gefchaffen haben. Eine fichere Kenntniß des lyfippifchen Stiles verfchafft der Apoxyomenos im Vatikan (No. **24**, 8): ein Jüngling reinigt fich mit dem Schabeifen von dem Staube des Ringplatzes. Die Statue ift eine Kopie des in Erz ausgeführten Originals Lyfipps. Die Geftalt ift individueller gefaßt, als es ältere Meifter liebten. Die Kunft, felbft ruhige Stellungen von elaftifcher Bewegung durchftrömen zu laffen und gewöhnliche Befchäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, ift hier auf das höchfte entwickelt. Gegen Polyklet's Kanon gehalten erfcheinen am Apoxyomenos die Verhältniffe fchlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner. Das Haar ift leichter und freier behandelt, in der Modellirung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rückficht genommen. Die Verwandt-

ſchaft der Kopf- und Körperform hat zur Annahme geführt, daß der ſitzende Ares mit dem Eros zu ſeinen Füßen in der Villa Ludoviſi (No. **24**, 9) aus der Schule Lyſipps ſtamme. Dem Ares zur Seite ſoll Aphrodite gedacht wetden, welcher zu Liebe der Kriegsgott ſich zu behaglichem Verweilen beſtimmen läßt. Auch der betende Knabe in Berlin (No. **25**, 7) gehört nach ſeinen Proportionen in die Schule Lyſipps. Ob freilich die Vorausſetzung, daß jeder hervorragende Künſtler und jede Schule an einem Typus der Geſtalten und Verhältniſſe unverbrüchlich feſthielt, unbedingt gilt, ob nicht auch ein Austauſch ſtattfand, ſteht dahin. Die Einordnung des ausruhenden Hermes, einer der ſchönſten Erzſtatuen des Alterthums (No. **24**, 11) unter die Werke, welche aus dem Kreiſe Lyſipps ſtammen, erſcheint vorläufig noch unſicher. Das Motiv war überaus beliebt und weit verbreitet. Auch über den Urſprung der Pariſer Gruppe „Silen als Wärter des kleinen Bachus“ (No. **328**, 6), an welcher die Modellirung der Beine als die ſchönſte in der ganzen antiken Kunſt gerühmt wurde, iſt nichts genaues bekannt. Die vielen Nachbildungen beweiſen, daß das Original dieſer Scene ruhigſten Behagens in hohem Anſehen ſtand. Aehnlich verhält es ſich mit der Gruppe des Menelaos und Patroklos (No. **326**, 8), welche gleichfalls in mehreren Exemplaren (Pasquino in Rom) vorkommt und auf ein berühmtes Vorbild ſchließen läßt.

In dem Entwickelungsgange der griechiſchen Plaſtik iſt es tief begründet, daß die Porträtkunſt erſt ſpät zur Vollendung gelangte. Jene ging von dem Typiſchen, allgemein Menſchlichen aus, und die ſorgfältigſte Beobachtung der Natur diente weſentlich dazu, die Geſetzmäßigkeit und ideale Schönheit der menſchlichen Erſcheinung zu erfaſſen und zu verkörpern. Daher kam es, daß, als in der Zeit der vorherrſchenden individualiſirenden Richtung im Staatsleben auch in der Kunſt die Porträtdarſtellungen in den Vordergrund traten, ein idealer Hauch ſie noch immer umwehte. Zu den glänzendſten Beiſpielen griechiſcher Porträtſculptur gehört die bei Terracina in unſerem Jahrhundert gefundene Statue des Sophokles in Lateran (No. **25**, 9). In feſter, ruhiger Haltung, mit eingeſtemmtem linken Arm, das Haupt leiſe erhebend, bietet die Geſtalt das Bild eines geiſtig hochſtehenden, körperlich ſchönen, eines vollkommenen Mannes. Das Gewand iſt unten in großen Maſſen vereinigt, über der Bruſt fein und klar gegliedert. Ob auch ſchon dieſer Periode oder erſt einer ſpäteren Zeit mehrere der berühmteſten Genrefiguren, Darſtellungen aus dem Alltagsleben angehören, bleibt vorläufig unentſchieden. Der Dornauszieher aus Bronze im Capitol (No. **24**, 12) zeichnet ſich beſonders durch die einfach naive Wahrheit aus. Von einem Künſtler aus der helleniſtiſchen Zeit *Boëthos*, wurde der oft nachgebildete Knabe mit der Gans gerühmt (No. **22**, 9). Daß

übrigens Genrebilder bereits im vierten Jahrhundert beliebt waren, haben neben anderen Thatſachen die Ausgrabungen in Tanagra bewieſen. Seit dem Jahre 1873 wurde in dieſer böotiſchen Stadt, der Heimat der Dichterin Corinna, eine Reihe von Gräbern eröffnet, unter deren mannigfachem Inhalte, wie Amuletten und Schmuckgeräthe, kleine bemalte aus Thon gebrannte Figuren und Gruppen die größte Aufmerkſamkeit erregten. Die Terracotten von Tanagra ſind ſeitdem vielbegehrte Schätze aller Sammlungen geworden. Sie gehören nicht alle einer Zeit an und beſitzen nicht gleichen Werth. Ihre Größe beträgt im Durchſchnitt 15—25 Centimeter; ſie ſind in Hohlformen gepreßt (daher öfter mehrere Exemplare einer Figur vorkommen), mitunter noch nachmodellirt und mit einem feinen Ueberzuge verſehen. Auf dieſen wurden nach dem Brennen die Farben aufgetragen, unter welchen ein helles Blau, ein zartes Roſa am beliebteſten ſcheinen. Wir haben es mit Producten des Kunſthandwerkes, mit Schöpſungen einer Provinzialkunſt zu thun. Um ſo wichtigere Schlüſſe können aus denſelben gezogen werden. Sie offenbaren am beſten den Charakter der griechiſchen Volkskunſt und belehren uns über das Maß des Einfluſſes der vornehmen großen Kunſt auf die weiteren und unteren Kreiſe. In der Behandlung der Gewänder zeigt ſich, wie allgemein verbreitet plaſtiſcher Sinn war, in dem Ausdrucke und der Zeichnung bei aller Flüchtigkeit der Arbeit eine ſichere Beherrſchung der Formen. Mit den einfachſten Mitteln iſt ſtets, was der Künſtler wollte, vollkommen deutlich, ſelbſt mit einem Anfluge von zierlicher Anmuth oder luſtigem Humor wiedergegeben. Außer Göttergeſtalten, für welche die alterthümlichen Typen feſtgehalten wurden, feſſeln uns beſonders die weiblichen Gewandfiguren (No. **24**, 13; **328**, 10) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Geſtalten, wie der Friſeur (No. **24**, 14), die Bäckerin, die Kinderwärterin, der Straßenjunge, der ſich auf einem Felsſtück oder einem Altar, niedergelaſſen hat und in ſeliger Bedürfnißloſigkeit das Daſein genießt. Reiche Fundgruben für Terracotten aus ſpäterer Zeit ſind auch die Trümmerſtätten Kleinaſiens, wie Epheſus, Smyrna, Pergamos, Magneſia ſowie Sicilien und Großgriechenland.

Die Wandlungen im griechiſchen Staatsleben nach Alexanders Tode (323 v. Chr.) ſchneiden auch in die Kunſtthätigkeit ſcharf ein. Die helleniſche Cultur hat ihren Schauplatz rieſig erweitert und herrſcht in Aegypten wie in Aſien an allen Höfen der neuerrichteten Reiche (Diadochen). Darüber aber mußte ſie natürlich ihre urſprüngliche, auf das kleine Hellas berechnete ideale Hoheit und zugleich die frühere Feinheit einbüßen. Schon die Aufgaben, welche vielfach den griechiſchen Künſtlern geſtellt werden, laſſen den Einbruch orientaliſcher Sitten ahnen: Leichenwagen, Staatsſchiffe u. ſ. w. Die Kunſt dient häufiger als ſonſt flüchtigen, augenblicklichen

Zwecken. Ueberhaupt hemmen die politiſchen Ereigniſſe der Gegenwart die faſt feierliche Ruhe des Geiſtes, welche die alten helleniſchen Geſchlechter auszeichnete. Die hiſtoriſchen Thaten brauchen nicht mehr in den mythiſchen Kreis zurückverſetzt zu werden, um auf dieſe Art eine ideale Verklärung und das Anrecht auf künſtleriſche Verkörperung zu erlangen. Sie werden oft unmittelbar vor die Augen gebracht. Mit dem Realismus der Auffaſſung geht ein derberer Formenſinn Hand in Hand. Er prägt ſich aus in der Vorliebe für das Leidenſchaftliche, Pathetiſche, für Schilderungen gräßlichen Leidens, gewaltiger Kraftanſtrengungen. Daneben ſteigt der Werth, der auf koſtbare Stoffe, auf die Arbeiten in edlen Metallen, auf die Steinſchneidekunſt gelegt wird.

Griechiſche Außenländer ſind die Erben des attiſchen Ruhmes geworden.

Neben der Schule von Pergamos ſtand jene von Rhodos ſeit dem dritten Jahrhundert v. Chr. in hohem Anſehen. Zwei gewaltige Werke, die auf das Koloſſale, Pathetiſche zielende Richtung der Schule bezeichnend, haben ſich erhalten. Der ſog. Farneſiſche Stier (No. **26**, 1) ſchildert die Strafe, welche die Söhne der Antiope, Zethos und Amphion, an Dirke, der Quälerin ihrer Mutter, vollziehen. Der Schauplatz des Ereigniſſes auf dem Kithaeron in Böotien wird durch den kleinen Berggott und die Hunde und andere Thiere am Fuße des Felſens angedeutet. Die Gruppe iſt nicht richtig reſtaurirt, doch das Motiv, auf welchem die Wirkung beruht, der Gegenſatz der hilfloſen, vergebens um Gnade flehenden Dirke zu den erbarmenloſen Rächern, deutlich zu erkennen. Ein zweites viel erörtertes Werk der Rhodiſchen Schule, deſſen Urſprung von einzelnen Forſchern erſt in die Zeit des Kaiſers Titus verſetzt wird, iſt die Laokoongruppe im Vatican. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte auf die Renaiſſancekunſt großen Einfluß (No. **25**, 5.) Zwei von Apoll geſendete Schlangen haben den Prieſter Poſeidons und die beiden jugendlichen Söhne deſſelben umſtrickt und bereits den Vater und den jüngeren Sohn mit tödtlichem Biſſe verletzt, während der ältere Sohn ſich noch aus der Umwindung zu reißen bemüht. Wie der Farneſiſche Stier, ſo geht auch der Laokoon wahrſcheinlich auf Anregungen der tragiſchen Poeſie zurück. Das offenbar Berechnete der (pyramidalen) Compoſition, die ſcharfe Zeichnung jedes einzelnen Muskels, die grelle Betonung des körperlichen Leidens ſind Mängel, die bei dem Ueberblick der Entwickelung der griechiſchen Kunſt ſtärker in das Auge fallen, als wenn man das Werk für ſich betrachtet, wo namentlich die Verbindung der drei Geſtalten zu einer geſchloſſenen Gruppe und die Kontraſte des Ausdrucks große Bewunderung verdienen.

Hochgeſchätzt war die Schule von Pergamos und auch vielbe-

ſchäftigt von den Königen Attalos und Eumenes, welche ihre Siege über die Gallier durch ausgedehnte Kunſtſtiftungen feierten. Den erſten Platz im Kreiſe derſelben nimmt der Rieſenaltar auf der Burg von Pergamos ein, von König Eumenes II. (197—159 v. Chr.) gleichſam als Siegestrophäe errichtet. Die von dem deutſchen Architekten C. Humann ſeit 1878 ausgegrabenen Reſte bilden den Hauptſchmuck des Berliner Muſeums. Auf einer theilweiſe dem Felſen abgewonnenen Terraſſe erhob ſich ein mächtiger viereckiger Unterbau mit einſpringenden Treppe an der Vorderſeite; die Plattform war mit einer Säulenhalle gekrönt, in deſſen Hofe ſich der eigentliche Opferaltar befand (No. **327**, 1 u. 2). An dem Unterbaue zog ſich ein mächtiger Fries, die Gigantomachie darſtellend, hin, ein kleinerer Fries mit der Telephosſage ſchmückte den Mittelraum der Plattform, auf welcher auch zahlreiche Statuen aufgeſtellt waren. Daß man zur Verherrlichung eines hiſtoriſchen, kaum vergangenen Ereigniſſes auf eine mythologiſche Scene zurückging, den Sieg über die Barbaren in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert an die Kunſtſitte des älteren, auch des perikleiſchen Zeitalters. Und nicht dieſes allein bringt die glänzendſte Periode der helleniſchen Kunſt in Erinnerung. Sie klingt auch in der begeiſterten Hingabe an die Arbeit, die ſich nie genug thun kann, alles gleichmäßig liebevoll vollendet, in dem energiſchen Zuſammenfaſſen der naturaliſtiſchen Züge zu geſchloſſenen Charaktertypen, in der breiten Behandlung des Nackten an. Auf der anderen Seite führt uns die Gigantomachie von Pergamos in eine neue, ungeahnte Welt. Wir waren gefaßt, auf Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenſchaftlich dramatiſchen Ausdruckes zu ſtoßen. Ueberraſcht hat uns dieſe ſo völlig überſtrömende, rauſchende Lebensfülle, vollends unerwartet war der Einblick in die faſt unbegrenzte erfinderiſche Begabung, welche beſonders aus den Gigantenfiguren ſpricht. Bis zum Phantaſtiſchen hat ſich dieſelbe geſteigert. Wie kühn iſt die Bildung der dreiköpfigen Hekate (No. **327**, 3), welche mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt, dabei von den Höllenhunden und Ares unterſtützt. Großartig iſt Zeus höchſte Macht dargeſtellt (No. **327**, 5), der mit Blitz und Aegis drei Giganten zu Boden ſchmettert. Mit raffinirter Schärfe erſcheint in der Schilderung der ſchlangenfüßigen, geflügelten Giganten die rohe elementare Naturkraft ausgeprägt, es fehlen aber andererſeits auch nicht wie z. B. in dem Athenerelief (No. **327**, 4) einfach menſchliche, rührende Züge. Tiefer ſtummer Schmerz drückt ſich hier in dem Gigantenkopfe, wie in der Geſtalt der klagenden Gäa aus. Die Gigantomachie hat unſer Urtheil über den Werth der Kunſt in der Diadochenzeit weſentlich abgeändert. Es ſcheint, als ob die furchtbare Gefahr, welche der helleniſchen Bildung durch die Einbrüche der Barbaren,

dem Vorſpiele der Völkerwanderung, droht, die Lebensgeiſter der Griechen gewaltig angefacht, ihre beſte Kraft neu geweckt und auch die Phantaſie zu gewaltigem Aufſchwunge gehoben hatte.

Von den Weihegeſchenken, mit welchen Attalos I. die Akropolis von Athen ſchmückte, haben ſich Reſte erhalten, in vielen Sammlungen (Venedig, Paris, Neapel) zerſtreut und in ihrem Zuſammenhange erſt in unſeren Tagen erkannt. Große Kämpfe, theils mythiſche, theils hiſtoriſche wurden in zahlreichen halb lebensgroßen Statuen, die wahrſcheinlich maleriſch (nicht als Frieſe) gruppirt waren, geſchildert. Proben der Darſtellung aus dem Muſeum in Venedig (Dogenpalaſt) ſind in No. **25**, 2 und 4 gegeben. Ein galliſcher Krieger, hart bedrängt, iſt auf das linke Knie geſunken und hält ein kurzes Schwert dem Angreifer entgegen, ein anderer liegt, bereits zum Tode getroffen, auf ſeinem Schilde. Waffe und Tracht (der gewundene Halsring, torques) laſſen auch in dem „ſterbenden Fechter" (No. **25**, 3) einen Gallier erkennen; alles führt zu der Annahme, daß wir es mit einem Originalwerke der pergameniſchen Schule zu thun haben. Der gleiche Urſprung gilt von der früher „Arria und Paetus" getauften Gruppe in der Villa Ludoviſi (No. **25**, 1). Sie ſtellt einen Gallier dar, welcher um ſein Weib der ſchimpflichen Gefangenſchaft zu entziehen, dieſe getödtet hat und nun ſich ſelbſt das Schwert in die Bruſt ſtößt. Der Zeit und dem Stile nach ſchließt ſich den pergameniſchen Sculpturen der ſog. ſterbende Alexander in Florenz (No. **328**, 5), wahrſcheinlich ein ſterbender Gigant an; verwandt erſcheint auch die etwas früher geſchaffene Nike von Samothrake im Louvre (No. **325**, 10 und 11). Wir ſehen in dieſem Werke aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts die Siegesgöttin leidenſchaftlich vorſchreiten und mit Trompetenſchall den Triumph über die Feinde verkünden.

Mehr durch den Gegenſtand der Darſtellung als durch die Formengebung hängt mit der kleinaſiatiſchen Schule der Diadochenzeit der (aus der Sammlung Borgheſe ſtammende) borgheſiſche Fechter im Louvre (No. **27**, 4) zuſammen. Ein Krieger in weit vorgebeugter Stellung deckt ſich mit dem Schilde gegen einen (unſichtbaren) Reiter, um im nächſten Augenblicke ſelbſt zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Geſtalt und der Aufregung die ſich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeiſt nur eine Schauſtellung der allerdings großen anatomiſchen Kenntniſſe des Meiſters, der ſich inſchriftlich *Agasias* aus Epheſus nennt. Die Verherrlichung der Palaeſtra, die von vielen ſchon in dieſer Statue erblickt wird, tritt noch deutlicher in der Florentiner Ringergruppe (No. **25**, 6), 1583 in Rom gefunden, zu Tage. Glücklich iſt der Augenblick gewählt, in welchem der Sieg noch nicht völlig entſchieden iſt, die Spannung des Betrachters daher den

höchsten Grad erreicht hat. Virtuose Behandlung der Muskellagen erhöht noch den Reiz der kunstreichen Verschlingung der Leiber.

An die Kämpfe mit den keltischen Stämmen im dritten Jahrhundert erinnern nicht allein die Werke der pergamenischen Schule, sondern, wenn eine Vermuthung richtig ist, auch eine der berühmtesten Statuen des Alterthums: der Apollo vom Belvedere. (No. **26**, 3). Als die Gallier unter Brennus Anführung 279 v. Chr. sich anschickten, Delphi zu plündern, soll ihnen Apollo selbst entgegengetreten sein. Zum Andenken an diese Rettung des Heiligthums wurde die Statue des Gottes aufgestellt, mit den von Homer entlehnten Zügen, wie Apollo durch die vorgehaltene Aegis (die von Schlangen eingefaßte Thierhaut mit dem Medusenkopfe, dessen spätesten und schönsten Typus die aus Goethe's italienischer Reise berühmte Rondaninische Maske [No. **27**, 1] wiedergiebt) die Achäer vom Kampfe gegen Troja zurückschreckt. Eine Bronzestatuette, dem vatikanischen Apoll ähnlich, im Besitze Stroganoff's in Petersburg, zeigt dieses Motiv und führte auf den Gedanken, auch im Apoll von Belvedere den aegisschütternden Gott zu erblicken. Danach wurde in unserer Abbildung (nicht im Originale) der linke Arm ergänzt. Eine weitere Entdeckung, die Auffindung eines Apollokopfes durch den Bildhauer Steinhäuser 1866 in Rom (No. **26**, 4), ergänzte noch mehr unsere Kunde. Dieser Kopf zeigt, mit dem Kopfe des vaticanischen Apoll verglichen (No. **26**, 2), eine größere Einfachheit und einen individuelleren Charakter. Ihm fehlt die bestechende Eleganz, die raffinirte technische Behandlung der vatikanischen Statue. Der Schluß ist berechtigt, daß auch dieser Apollotypus seine Geschichte hat und daß zwischen dem verlorenen griechischen Originale und seiner spätesten, beinahe schon theatralischen Verkörperung im Apoll vom Belvedere mehrere Zwischenstufen vorhanden waren.

Mit dem Untergange der staatlichen Selbständigkeit, mit dem Verluste des nationalen Stolzes stockt natürlich auch die innere Lebenskraft der griechischen Kunst; an äußerer Rührigkeit derselben und vielfacher Beschäftigung der Künstler dagegen fehlt es durchaus nicht. Weihegeschenke und Ehrenstatuen werden auch fernerhin gestiftet, selbst die Bauthätigkeit ruhte nicht. Während auf diesem Gebiete die Tüchtigkeit in der Lösung verwickelter constructiver Aufgaben wie die Freude an decorativer Pracht (Marmortäfelung der Wände) sich erhielt, wurde in einem Zweige der Sculptur noch deren Wirkungskraft gesteigert. Die malerische Auffassung, das landschaftliche Element drang in den Reliefstil ein. Bei der Schöpfung idealer Gestalten dagegen wird die Abhängigkeit von der älteren Kunst gerade in den besten Leistungen dieser letzten Periode, die von der Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. bis in die Regierung Hadrians reicht, deutlich fühlbar. Rom ist der Hauptmarkt für grie-

chiſche Kunſtwerke, griechiſche und gräciſirende Kunſt findet in den kampaniſchen Städten willkommene Aufnahme und gutes Verſtändniß. Unſer Denkmälervorrath ſtammt vorzugsweiſe aus Rom, aus den Kaiſerpaläſten, Thermen u. ſ. w.; die Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji füllen ein großes prächtiges Muſeum. Die Freude am Beſitze griechiſcher oder gräciſirender Werke ſteigert ſich in hohem Maße, ſeitdem die römiſche Bildung (ſchon in der letzten Zeit der Republik) auf Griechenland als ihr Muſter zurückblickt und in dem Erwerbe griechiſcher Anſchauungen und Kunſtformen ihr höchſtes Ziel findet. Die griechiſche Kunſt wurde zum Ideal der römiſchen und nahm eine ähnliche Stellung ein, wie ſie die italieniſche Kunſt und Cultur des 16. Jahrhunderts gegenüber dem Norden beſaß. In Rom arbeiteten zahlreiche griechiſche Bildhauer, aber auch in Griechenland gab es fruchtbare Werkſtätten, insbeſondere in Athen, ſo daß geradezu von einer neuattiſchen Schule des letzten vorchriſtlichen Jahrhunderts geſprochen werden kann. Mehrere der berühmteſten Antiken entſtammen dieſer letzten Periode griechiſcher Kunſt, ſo die mediceiſche Venus, früher in der Villa Medici in Rom, wohin ſie aus dem Palaſte des Kardinals Andrea della Valle gelangte, ſeit 1776 in der Tribuna der florentiner Galerie aufgeſtellt (No. **27**, 2). Die Göttin iſt als Anadyomene dem Meere entſtiegen gedacht, in zierlichen, feinen Formen modellirt. Das Haar war urſprünglich goldig gefärbt. Ehemals übermäßig geſchätzt, wird ſie gegenwärtig faſt ebenſo übertrieben geringgehalten. Der Heraklestorſo im Vatikan (No. **28**, 3), im Anfange des 16. Jahrh. in Rom aufgefunden, von Michelangelo und Winckelmann auf das höchſte geprieſen, wird in Gedanken ſo ergänzt, daß man nach einem lyſippiſchen Vorbilde in ſeine Linke eine Keule legt, auf welche ſich der ausruhende Heros ſtützt, in ſeiner Rechte einen Becher annimmt. Auch der Farneſiſche Herakles (No. **26**, 6) wird auf ein lyſippiſches Original zurückgeführt. In der auf den Rücken gelegten Hand hält er die Hesperidenäpfel, iſt alſo am Ende ſeiner Laufbahn angelangt, ruht von den überſtandenen Arbeiten aus, deren Mühe in dem gleichſam ſchwieligen Körper (geſchwollene Adern und aufgetriebene Muskeln) ſich ausprägt. Für die ſchlafende Ariadne (früher Kleopatra getauft) im Vatikan (No. **27**, 3) dürfte gleichfalls ein älteres griechiſches Original angenommen werden. Der leiſe Zug der Sehnſucht, die Spuren tiefer Erregung, die man an der holden Schläferin wahrnimmt, werden durch die Situation erklärt: es naht Dionyſos mit ſeinen Gefolge. Auf ein älteres griechiſches Vorbild aus der alexandriniſchen Periode glaubt man auch die öfter vorkommenden in läſſig vornehmer Haltung ſitzenden Frauengeſtalten (Museo Torlonia u. a.) zurückführen zu dürfen. Die Rückkehr zur älteren ſtrengen Weiſe ſtrebt die Schule des *Pasiteles* an, deſſen Richtung

eine Gruppe in der Villa Ludovifi (No. **26**, 7) von *Menelaos,* Schüler des *Stephanos,* verfinnlicht. Sie wird als die Wiedererkennung und Begrüßung des Aepytos durch feine Mutter Merope gedeutet und zeichnet fich durch eine Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe aus, die den meiften gleichzeitigen Werken abgeht. Neben diefer an älteren Idealformen fich auffrifchenden Richtung und neben einer abfichtlich archaiftifchen Kunftweife, welche befonders im Zeitalter Hadrians beliebt erfcheint, tauchen auch Verfuche auf, der Plaftik durch Steigerung der finnlichen Reize, durch ein anziehendes Spiel mit Kontraften neue Wirkungen abzugewinnen und fie dadurch dem in Wohlleben und Ueppigkeit wachfenden Gefchlechte anziehender zu geftalten. Naturaliftifcher im Ausdruck, koketter in Stellung und Bewegung werden nackte Frauengeftalten (Venusbilder) gefchildert, bei Gewandfiguren der Kleiderftoff fo dünn und leicht dargeftellt, daß die Körperformen durchfcheinen. Die aus Goethe's italienifcher Reife bekannte Tänzerin im Vatican und die koloffale Farnefifche Flora (No. **328**, 7) mögen als Beifpiele diefer Tendenz gelten. Einen viel glücklicheren Griff machte der ungenannte, vielleicht in Alexandrien thätige Künftler, welcher den alten Vater Nil darftellte, deffen riefige Leib fechzehn muntere Kinder (Symbole der 16 Ellen, um welche der Strom anfchwillt) als Tummelplatz ihrer Luft benutzen. Das Gefuchte des Inhaltes wird über dem gefälligen, anmuthenden Treiben der Kinderfchaar vergeffen. Die Nilgruppe (No. **328**, 9) ift eines der letzten Werke, aus welchen die reine antike, erft in der Renaiffance wiedergeborene Heiterkeit ftrahlt. In den Antinousftatuen erfcheint fie bereits gebrochen und an ihrer Stelle bereits ein fchwermüthiger, faft fentimentaler Zug getreten. In anderer Weife macht fich der Niedergang des antiken Geiftes und zugleich die Wiederannäherung an den Orient in der Vorliebe für koftbares, die technifche Virtuofität herausforderndes Material geltend, z. B. in den zwei Statuen des kapitolinifchen Mufeums, von welchen die eine in fchwarzem Marmor (die Augen find als farbige Steine eingefetzt) einen Kentauren (mit dem Amor auf dem Rücken) darftellt, der gegen einen mürrifchen von Amor gefeffelten älteren Genoffen (No. **328**, 8) in fröhlichem Uebermuthe anfprengt (No. **27**, 7), während die andere, aus dem helleren, fchwer zu bearbeitenden rothen Marmor (roffo antico) gearbeitet einen Trauben nafchenden Faun (No. **28**, 1) verkörpert. In der auf griechifche Ideale zurückblickenden Richtung fpricht fich aber nur eine Strömung der römifchen Kunft aus. Eine zweite Strömung wird durch die italifch-römifche Natur und Gefchichte beftimmt.

3. Altitalisch-Römische Kunst.

Die unterſte Schichte der altitaliſchen Kunſt, die älteſte Bau- und Decorationsweiſe deckt ſich beinahe vollſtändig mit der urſprünglichen Kunſtübung auf griechiſchem Boden und beſitzt wahrſcheinlich die gleichen Wurzeln. Wir ſtoßen bei der Anlage von Stadtmauern auf die ſog. kyklopiſche Weiſe, die Schichtung unregelmäßiger Steinblöcke, und ſehen innere Räume durch im Kreiſe angeordnete Steinreihen, die ſich allmählich nach oben verengen, bedeckt (No. **15**, 10). Auch die Hügelgräber, von welchen, freilich in ſpäterer Umformung, No. **15**, 6 ein Beiſpiel bietet, ſind nicht Italien eigenthümlich, ebenſowenig als die Grabpfeiler (No. **328**, 1), welche an phönikiſche Monumente erinnern. Es iſt überhaupt merkwürdig, wie das ſcheinbar ſo verſchloſſene Volk der Etrusker, deſſen Geſchichte noch immer in tiefes Dunkel ſich hüllt, doch ſo leicht nach außen ſich öffnet und mit der übrigen Welt in die mannigfachſten Beziehungen tritt. Sie kannten und liebten aſſyriſche und ägyptiſche (durch Phöniker oder Karthager zugeführte) Kunſtgegenſtände, ſie lernten von Kleinaſiaten, von Korinthern einzelne Kunſtweiſen, auch die atheniſche Kunſt wurde ihnen durch den Handel befreundet. Die Anregungen waren aber offenbar nicht ſtetiger Natur, ſondern kamen ſtoßweiſe. Daher erklärt es ſich, daß wir auf etruskiſchem Boden altgriechiſche Formen gleichſam erſtarrt wahrnehmen, daß ſie hier noch mechaniſch feſtgehalten werden in einer Zeit, in welcher ſie im Mutterlande längſt veraltet und überflügelt waren. Am reichſten iſt unſere Kenntniß etruskiſcher Gräber. Zu den ſchon früher bekannten Todtenſtätten: Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Cäre), Caſtel d'Aſſo u. a. ſind neuerdings noch jene von Orvieto und Bologna (Volſinii und Felſina) gekommen. Der Oberbau (Hügel) iſt meiſtens zerſtört, nur die inneren Grabkammern, denen oft förmliche Felsfaſſaden vortreten, haben ſich erhalten (No. **15**, 7 u. 8). Die viereckigen Räume werden durch überkragende Steine bedeckt oder zeigen die Decke durch Pfeiler geſtützt; jene iſt oft ſchräge anſteigend und durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert. Die Skelette liegen auf Bänken ausgeſtreckt, mit kleineren Behältern darunter, in welchen die Mitgift der Todten, Bronzegeräthe, Thongefäße, bewahrt wurde. — Die Form der etruskiſchen Tempel läßt ſich nur nach Vitruv's Worten beſchreiben. Darnach beſaß der etruskiſche Tempel (No. **15**, 12 u. 13) eine tiefe, auf weitgeſtellten Säulen ruhende Vorhalle, welche in die gewöhnlich dreigetheilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit ſchmäleren Seitenkammern, entſprechend dem üblichen Dreigöttercultus) führte. Im Gegenſatz zum griechiſchen Tempel, welchen eine Säulenhalle umſchloß, ſind die Säulen auf die vorſpringende Vorhalle eingeſchränkt. Auch im Aufbaue und

in der Gliederung zeigten fich mehrfache Unterfchiede. Das Giebeldach war fteiler, die Gebälktheile wahrfcheinlich aus Holz und mit Mauerwerk ausgefetzt, der Gefammteindruck ohne Zweifel farbig. Aus Säulenreften, die in Gräberbauten gefunden wurden (No. **15**, 11) und mit Säulendarftellungen auf alten Vafenbildern ziemlich übereinftimmen, erkennt man die Aehnlichkeit des Kapitäls mit jenem der dorifchen Säule, von welcher fich die altitalifche durch die Maße und das Vorhandenfein einer Bafis unterfcheidet. Diefe halbe Verwandtfchaft trug dazu bei, daß fich die hellenifch-dorifche Säule in Rom nicht vollftändig einbürgerte und Vitruv eine felbftändige toskanifche Säulenordnung annahm. Das wichtigfte Princip der etruskifchen Architektur war der Bogen, nach den Regeln des Steinfchnittes aus dem Halbkreife conftruirt, durch keilförmige Steine gebildet. Beifpiel: die Porta all' arco in der Stadtmauer von Volterra (No. **15**, 9). Dadurch wurde der römifchen Architektur ein Element zugeführt, mit deffen Hilfe allein die großartigen Bauaufgaben der fpäteren Zeit gelöft werden konnten.

Mit den in Italien heimifchen Bautraditionen begnügten fich die Römer in der republikanifchen Periode. Erft gegen das Ende der letzteren wurde die Abhängigkeit von der hellenifchen Kunft vorherrfchend, nicht der hellenifchen Kunft der perikleifchen Zeit, fondern von jener reichen und pomphaften Architektur, welche nach Alexanders Tode in den neugegründeten halborientalifchen Reichen fich aufthat. In den neuen Refidenzen: Alexandria, Pergamos, Antiochia u. a. wurden ähnliche Aufgaben den Baukünftlern überwiefen, wie fie nachmals römifche Architekten der Kaiferzeit auszuführen hatten. Weite Binnenräume, durch die Maße und den Glanz der Decoration gleich bedeutend, ausgedehnte und doch zufammenhängende Anlagen, beftimmt, den mannigfachften Bedürfniffen zu dienen, wie Bäder, Gymnafien, in mehreren Stockwerken fich hoch erhebende Bauten hatten fchon in der alexandrinifchen Periode die Phantafie und den Verftand der Architekten befchäftigt. Auch in der Behandlung und Zeichnung der Bauglieder hielten die Römer an dem Vorbilde des fpäteren ionifchen und des korinthifchen Stiles feft. Die Vergleichung der Beifpiele griechifcher und römifcher Kapitäle und Gebälktheile auf den Tafeln 9, 10 und 11 lehrt den Unterfchied griechifcher und römifcher Steinmetzarbeit, die derberen Formen, die oft naturaliftifchen Motive der Blätter, die kräftigere Wirkung des Ornamentes, den geringeren Zufammenhang der einzelnen Glieder und ihre Befreiung von conftructiven Beziehungen kennen. Es ändert fich überhaupt die Stellung der Säule. Sie ift nicht mehr ausfchließlich die Stütze des wagerecht auf ihr laftenden Gebälkes, fondern vielfach nur ein Theil der Wand, welcher fie zuweilen mit den zu ihr gehörigen Gebälktheilen vortritt. Als Wandglied nimmt

fie ihren Platz überall berechtigt ein, wo eine Mauer Gliederungen zuläßt und nach Schmuck verlangt, alfo auch in den höheren Stockwerken. Mit diefem Wechfel ihrer Bedeutung hängt auch zufammen, daß fie z. B. an Tempeln als Halbfäule gebildet oder durch Wandpfeiler, Pilafter, erfetzt wurde. Ein Blick auf die Triumphbogen des Titus (No. **13**, 4) und des Conftantin (No. **13**, 5) und auf das in der augufteifchen Zeit errichtete Theater des Marcellus (No. **10**, 2), welches in der Renaiffancearchitektur ein fo einflußreiches Mufter abgab, mag den Gebrauch, welchen die Römer von den Säulen machten, erläutern. Den Kern der Triumphbogen bilden zwei Mauerflügel, zwifchen welchen fich im Bogen das Thor öffnet. Bei dem Conftantinsbogen find auch die Flügel durch gewölbte kleinere Eingänge durchbrochen. Der Thorbogen befitzt feinen felbftändigen Rahmen und einen reich decorirten Schlußftein in der Mitte. Den Mauerflügeln treten je zwei Säulen vor (am Conftantinbogen auf einem hohen Sockel aufruhend); das unmittelbar auf ihnen laftende Gebälkftück wird gleichfalls aus der allgemeinen Flucht herausgezogen; das Gebälk verkröpft fich mit den Säulen. Diefes Vorfpringen wiederholen in dem Halbgefchoffe über dem Kranzgefims des Hauptwerkes, in der fog. Attica, niedrige Pfeiler, denen (am Conftantinsbogen) noch Statuen vortreten. Am Marcellustheater wurden die Halbfäulen im unteren Stockwerk, welche zwifchen den Bogen ftehen, im dorifchen Stile errichtet, jene des oberen Stockwerkes im ionifchen Stile; dem entfprechend erfcheint auch unten dorifches, oben ionifches Gebälke über den Säulen lagernd. Es bildete fich ein förmliches Rangfyftem der einzelnen Säulenordnungen nach dem Maße ihrer leichteren, zierlicheren Form aus, welches auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrh. feftgehalten wurde.

An den älteren römifchen Tempeln, z. B. dem dorifchen Tempel in Cori im Volskergebirge, aus der fullanifchen Zeit (No. **330**, 1), ferner an einem kleinen Tempel in Rom, ohne Grund der Fortuna virilis zugewiefen, noch wohl erhalten, mit ionifchen Halbfäulen an drei Seiten der Cella und einer tiefen Vorhalle (No. **11**, 10 u. No. **330**, 2) und an dem zierlichen anmuthigen fog. Sibyllentempel in Tivoli (No. **11**, 9 u. No. **330**, 3), von einer offenen, von 18 korinthifchen Säulen getragenen Halle umgeben, find die heimifchen Bautraditionen noch bemerkbar. Ein fchönes Beifpiel römifcher Architektur der beften Zeit bietet auch der Tempel in Nîmes (No. **11**, 15). Wie aber auch im Tempelbau bereits im zweiten Jahrh. n. Chr. Neuerungen um fich griffen, zeigt der angeblich vom Kaifer Hadrian felbft entworfene Doppeltempel der Venus und Roma (No. **11**, 11). Ein doppelter Porticus umgab den Bau, der unter einem Dache zwei mit den Nifchen aneinander ftoßende Tempel barg und in

prunkvollfter Weife verziert war. Der fog. Tempel der Minerva medica (No. **14**, 3), ein Zehneck mit tiefen Wandnifchen, aus dem 3. Jahrh. n. Chr., gehört offenbar Bädern an. Gleichfalls einer großartigen Thermenanlage benachbart, aber gewiß fchon urfprünglich Göttern geweiht war das Pantheon, vom Schwiegerfohne des Kaifers Auguftus, M. Agrippa, erbaut, das fchönfte Werk römifcher Kunft, welches noch der Phantafie der Renaiffancearchitekten als Ideal vorfchwebte (No. **11**, 12—14). Der mächtige Eindruck des Werkes wird durch die Maße und die Beleuchtung bedingt. Die Höhe der Kuppel ift gleich dem Durchmeffer des Rundbaues, auf welchem fie unmittelbar ruht, = 43,4 m. Sieben Nifchen, im Grundriß abwechfelnd halbrund und viereckig, gliedern die Mauer. Ein Architrav, der fich um den ganzen inneren Raum zieht, theilte urfprünglich die Nifchenbogen (fpäter verbaut, wie No. **11**, 13, zeigt), und während der Architrav von zwei in der Nifchenöffnung aufgeftellten Säulen getragen wurde, ftützten den Kreisbogen zwei Karyatiden. Die Kuppelwölbung war mit Kaffetten, eigentlich dem Ornament einer geraden Decke, gefchmückt, das Licht ftrömt ausfchließlich aus der mittleren weiten Kuppelöffnung ein. Dem aus Ziegeln erbauten, einft mit Marmor und Stuck bekleideten Rundbaue tritt eine tiefe Vorhalle, von 16 Granitfäulen getragen, vor. Bekanntlich ift die ganze Prachtdecoration des Pantheon fpäterer Barbarei zum Opfer gefallen.

An Berühmtheit wetteifert mit dem Pantheon das Coloffeum, das für 80,000 Zufchauer berechnete Flavifche Amphitheater (No. **12**, 6 u. 7). Der Grundriß zeigt in Viertelkreisausfchnitten die Conftruction der vier Stockwerke, der Durchfchnitt belehrt über die Anordnung der inneren Räume. Das Amphitheater hatte die für folche Anlagen übliche Form einer Ellipfe. Achtzig Arkaden führten im unterften Stockwerke in die gewölbten Galerien, durch welche man in zwei innere, concentrifch laufende Gänge und zu den Treppenfluchten gelangte. Durch Vomitorien, offene Eingänge (im Grundriß durch kleine Vierecke angedeutet), betraten in den oberen Stockwerken die Zufchauer die Sitzreihen. Die oberfte Sitzreihe wurde von einer Säulenhalle eingefchloffen. In der Gliederung der äußeren Architektur (No. **330**, 4) wurde daffelbe Syftem wie am Theater des Marcellus feftgehalten. Zwifchen den Arkaden treten Halbfäulen (wie der Kern des ganzen Baues aus Travertin, dem in Rom heimifchen Material) vor; fie folgen in dorifcher, ionifcher und korinthifcher Ordnung auf einander. Die Mauer des oberften Stockwerkes beleben korinthifche Pilafter, zwifchen welchen Confolen wahrgenommen werden, zur Aufnahme der Maftbäume dienend, an denen das gegen die Sonne fchützende Teppichzelt befeftigt war. — Riefig wie die Amphitheater, die Theater und die Bauten für Rennfpiele waren auch die öffentlichen Bäder Roms. Als Beifpiel

dienen die Thermen des Caracalla (Thermae Antoninianae), 212 n. Chr. errichtet. Der Hauptbau erhob sich inmitten eines freien gartenartigen Raumes, der seinerseits wieder von einem Porticus umschlossen wurde (No. **14**, 5), und enthielt außer prunkvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch eine große Zahl von Sälen, die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit Kreuzgewölben (B im Grundriß) oder Kuppeln (D) gedeckt waren. Eine restaurirte Ansicht eines Thermensaales bietet No. **14**, 6, welche aber noch in Farbe umgesetzt werden müßte, um der Wahrheit nahe zu kommen. Denn in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herstellung der Säulen, zum Belage der Wände und reicher vergoldeter Bronze an den Decken lag der Hauptreiz der römischen Prachtbauten der Kaiserzeit, die auch darin alexandrinischen Anregungen folgten. Noch umfangreicher waren die Thermen des Diocletian, von welchen ein gewölbter, mit Granitsäulen geschmückter Raum durch Michelangelo in eine Kirche umgewandelt wurde (No. **330**, 6). — Unter den für den öffentlichen Dienst bestimmten Bauten der römischen Welt nehmen die Basiliken eine hervorragende Stelle ein. Wie bei dem Theater, so geht auch bei der Basilica Ursprung und Name auf Athen zurück. Doch sind wir weder über das athenische Vorbild der Basilica, noch über die allmähliche Umbildung derselben auf italisch-römischem Boden unterrichtet. Herrschen doch selbst über die Gestalt der spätrömischen Basilica widersprechende Ansichten. Der Platz der Basilica war der Markt, das Forum, sie diente wie dieses gleichzeitig dem Handelsverkehr und der Rechtspflege, war gleichsam ein verjüngtes Forum. Den großen Portiken, mit welchen man das Forum einzuschließen liebte, und welche die Vortheile des offenen und geschlossenen Raumes in gleichem Maße darboten, entspricht die Säulenhalle, welche den mittleren, reicher decorirten, vielleicht auch geheiligten Raum umgab. Die oblonge Gestalt, die Einschließung des Mittelraumes durch einen Porticus ist den Basiliken Roms und der Municipien wesentlich. Ob stets auch ein Oberstock sich über den Säulen der Portiken erhob, ist unentschieden. Die Veränderung, daß an die Halle sich noch ein halbkreisförmiger Raum (tribunal, apsis) anschloß, scheint mit Veränderungen in der Rechtspflege zusammenzuhängen. Die Basilica in Pompeji (No. **12**, 9) ist die besterhaltene; ihre Gründung fällt noch vor 90 v. Chr. Die Gestalt der Basilica Ulpia (No. **13**, 10) wird durch den antiken (auf Marmor gravirten) Stadtplan im capitolinischen Museum und erhaltene Reste bestimmt. Eine wesentlich verschiedene Form zeigt die von Maxentius erbaute, von Constantin veränderte Basilica Constantins (No. **14**, 2), eine dreischiffige Anlage mit kühn gespannten Gewölben.

Von den Kaiserpalästen, welche den Palatin bedeckten und seit

Auguftus der Bauluft der Kaifer reichen Stoff boten, ift der große in der Mitte gelegene Palaft der Flavier, von Domitian ausgebaut, (No. **13**, 6) im Grundriffe wiedergegeben. Er zeigt eine ähnliche Anordnung der Räume, wie das römifche Privathaus, nur alles großartiger angelegt und mit Rückficht auf den kaiferlichen Dienft entworfen. Ein ganz anderer Charakter prägt fich in dem Palafte aus, welchen Diocletian nach feiner Abdankung (im Anfang des 4. Jahrhunderts) in der Nähe Salona's in Dalmatien errichtete (No. **13**, 3). Auf den Trümmern deffelben fteht heutzutage zum Theile die Stadt Spalatro. Er erinnert in feiner Dispofition an ein Lager, wird durch zwei fich kreuzende Hauptftraßen in vier Quartiere getheilt. Die beiden vorderen nahmen fein Gefolge ein, in der Mitte des linken hinteren Viereckes (vom Haupteingange gezählt) erhob fich ein achtfeitiger Kuppelbau, von einem Portikus umgeben, der fog. Jupiterstempel (No. **13**, 2), jetzt als Dom benutzt. Die architektonifchen Details, z. B. die mit Bogen verbundenen Säulen, weifen einerfeits auf den Verfall der antiken Kunft hin, werfen andererfeits einen Schatten vorwärts auf die fpäteren chriftlichen Jahrhunderte und befonders auf die byzantinifche Kunft, welche diefe und ähnliche Formen verewigte.

Die römifchen Grabmäler treten in gar mannigfacher Geftalt auf, wie diefes theils der Wechfel der Begräbnißweife, theils der wachfende Luxus und die fteigende Luft, Kunftmotive auch aus der Ferne zu entlehnen, bedingte. Ein mächtiger Rundbau auf viereckiger Bafis ift das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin des Triumvir Craffus, auf der Via Appia (No. **330**, 5). Im Gegenfatz zu diefem pomphaften Einzelgrabe bietet das Columbarium (von der Aehnlichkeit mit Taubenfchlägen fo benannt) an der Via Appia (No. **15**, 2) das Beifpiel eines Maffengrabes, in welchem in kleinen Nifchen die Afchenurnen eingefetzt wurden. In eine ganz andere Formenwelt führt uns das Denkmal der Julier (einem C. Julius und feiner Gattin von ihren drei Söhnen errichtet) aus der Zeit des Auguftus bei St. Remy auf dem halben Wege zwifchen Avignon und Arles (No. **13**, 8). Auf einem hohen mit Reliefs gefchmückten Sockel erhebt fich ein vierfeitiger Arkadenbau, welcher von einem Rundtempel (Monopteros) gekrönt wird. Im Innern diefes Tempels, deffen gefchupptes Dach an das Lyfikratesdenkmal in Athen erinnert, find die Statuen des C. Julius und feiner Gattin aufgeftellt. Die Schönheit des Werkes ließ an griechifche Hände denken, während das kleinafiatifche Grabmal bei Mylafa (No. **15**, 3), wo fich über einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Maufoleum erhob, der Vermuthung orientalifcher Einflüffe Raum giebt. Noch viel entfchiedener machen fich die letzteren in den Felsgräbern von Petra, füdlich vom todten Meere (Wâdi Mufa), aus der letzten

Zeit der Römerherrſchaft (No. **12**, 1) geltend. Sind auch die architektoniſchen Einzelheiten der klaſſiſchen Architektur entlehnt, ſo weiſt doch die ganze Anlage auf altheimiſche Ueberlieferungen hin. Ueberhaupt ſpielt der Orient, wie in allen anderen Culturkreiſen, ſo auch auf dem Gebiete der Kunſt keine unbedeutende Rolle. Mit dem Eindringen religiöſer Vorſtellungen des Orients in die römiſche Welt ſchieben ſich auch orientaliſche Kunſtanſchauungen wieder in den Vordergrund. An den Tempelruinen von Baalbek in Syrien, des alten Heliopolis, aus der Zeit des Antoninus Pius und der folgenden Kaiſer (No. **14**, 1) ſieht man deutlich die Anlehnung an altheimiſche Vorbilder mit ihren mannichfachen Höfen und Portiken. Damit geht die Auflöſung des antiken Formſyſtems Hand in Hand. Die Glieder bleiben, müſſen ſich aber neue Verbindungen gefallen laſſen.

Wie in der Architektur, ſo geht auch in der Sculptur der altitaliſchen Völker neben einem gräciſirenden Stile eine ſelbſtändige heimiſche Weiſe, die älter iſt und theilweiſe auf orientaliſchem Einfluſſe beruht, einher. Unter den etruskiſchen Gräberfunden bemerkt man Reliefs, ſchwarzen Thongefäßen eingepreßt, Metallarbeiten, gegoſſen, getrieben und gravirt, Elfenbeinſchnitzereien (No. **33**, 5), welche einer von helleniſchen Werken noch unberührten Kunſtſtufe angehören. Die techniſche Vollkommenheit und die Sicherheit der ganzen Behandlung üben den Eindruck, als wären es nicht ſo ſehr Werke einer erſt anfangenden, als vielmehr einer zurückgebliebenen Kunſt. Auch als die Einwirkungen der griechiſchen Kunſt vorherrſchten, bewahrten die Etrusker im Einzelnen ihre ſelbſtändige Natur, nicht allein in den Gegenſtänden, ſondern auch in den Formen der Darſtellung, in den Maßen der Figuren z. B., und dann in den gröberen realiſtiſchen Zügen der Köpfe, womit auch die Vorliebe für die vollſtändige Bemalung der Sculpturen zuſammenhängt. Aſchenkiſten und Sarkophage liefern die meiſten Proben etruskiſcher Kunſt; die Mehrzahl offenbart den handwerksmäßigen Urſprung, iſt, wenn ein moderner Ausdruck erlaubt iſt, bloße Fabrikwaare. Doch giebt es auch unter ihnen viele hervorragende Werke, wie das Relief vom Deckel eines in Vulci gefundenen Alabaſterſarges (No. **33**, 3), welches Gatten und Gattin in herzlichſter Umarmung zeigt. Auch in den Deckelfiguren aus Thon von einem Sarkophage aus Caere (No. **33**, 4), den Porträten des Ehepaares, in der gewöhnlichen Weiſe mit aufrechtem Oberleibe dargeſtellt, in prächtigem Farbenſchmucke, dringt durch die conventionellen Schranken ein kräftiges Lebensgefühl durch. Außer in Thonarbeiten waren die Etrusker auch durch ihre Erzwerke berühmt. Ihre techniſche Tüchtigkeit kommt freilich im Kunſthandwerk zu beſſerer Geltung als in den Schöpfungen höherer Kunſt. Unter dieſen iſt neben der in Arezzo ausgegrabenen Chimaere (No. **328**, 2) die kapitoliniſche Wölfin (No.

33, 8) am meiften bekannt. Auffaffung und Ausführung können kaum roher und plumper gedacht werden, auch ift deßhalb ihr antiker Urfprung vielfach angezweifelt und ihre Entftehung in das Mittelalter verfetzt worden. Unter griechifchem Einfluffe ift bereits der Knabe mit der Gans (No. **33**, 1 und No. **328**, 3) gearbeitet, und ebenfo weift die lebensgroße Statue des Aulus Metellus, in der Haltung eines Redners (No. **328**, 4), auf eine fpätere Zeit und eine Umwandlung des heimifchen Stiles durch die Einwirkung der griechifchen Kunft hin.

Die näheren Umftände, unter welchen in Rom felbft der etruskifche Einfluß von dem griechifchen abgelöft wurde, laffen fich nicht genau feftftellen. Aber auch von der römifchen Kunft gilt, daß neben der aus Griechenland eingeführten oder nach griechifchen Idealen fich bildenden Weife noch eine in heimifchen Traditionen wurzelnde oder der eigenthümlichen Cultur Roms entfprechende Kunftrichtung fich erhielt. Sie wird vielleicht am beften durch den Hinweis auf die zahlreichen Bildniffe und die hiftorifchen Reliefs charakterifirt. Die eifrige Pflege der Porträtkunft bedingte fchon frühzeitig der Ahnenkultus, in der Kaiferzeit aber wurde diefelbe durch die höfifche Sitte und die religiöfe Weihe, welche das Cäfarenthum genoß, in den Vordergrund geftellt. Ein Beifpiel der Erhebung der Cäfaren in die Nähe der Götter liefert die in dem Wiener Antikenkabinet bewahrte Onyxgemme (No. **29**, 1). Kaifer Auguftus thront, mit dem Adler des Zeus zur Seite, neben der Göttin Roma. Die Göttin der bewohnten Erde fetzt ihm einen Kranz auf und ift von den Elementen des Meeres und der Erde umgeben. Vor ihm fteht Germanicus und der dem Triumphwagen nach dem Siege über die Pannonier entfteigende Tiberius. Unten find Soldaten befchäftigt, ein Siegesdenkmal (Trophäe) aufzurichten. Porträtftatuen der Kaifer und ihrer Familie aus dem erften Jahrhundert haben fich mehrfach erhalten. Zu den fchönften zählt die 1863 unter den Reften einer Villa der Gemahlin des Auguftus, Livia, bei Rom aufgefundene Marmorftatue des Auguftus (No. **28**, 11). Ueber der Tunica trägt er einen reliefgefchmückten Harnifch, den Mantel hat er über den linken Arm geworfen, die eine Hand führt den Stab, die andere ift wie zur Anfprache erhoben. An der Tracht haben fich deutliche Spuren der Färbung (purpuroth, gelb, carmoifin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abftammung des Gefchlechtes der Julier von Aeneas und Venus. Selbft noch im zweiten Jahrhunderte hält fich die Porträtkunft auf ftattlicher Höhe. Die eherne Reiterftatue des Kaifers Marcus Aurelius (No. **329**, 5), jetzt auf dem Capitolplatze aufgeftellt, imponirt durch den edlen Ernft und die vornehme Ruhe und ift der neueren Kunft ein mächtiges Vorbild geworden. Kaum überfehbar ift der Reichthum

an römiſchen Porträtbüſten. In Frauenbüſten macht ſich zuweilen noch der Zug nach idealer Auffaſſung bemerklich, in den männlichen Bildniſſen dagegen (No. **27**, 8) herrſcht das Streben nach ſcharfer Charakteriſtik entſchieden vor. Sie erſcheinen oft bis zum Erſchrecken lebenswahr. Den Gegenſatz zwiſchen griechiſcher und römiſcher Kunſtrichtung offenbart auch die Vergleichung der Münztypen, z. B. des Idealkopfes auf den Münzen von Syrakus (No. **28**, 7), welche zu den ſchönſten des klaſſiſchen Alterthums gehören, mit dem Porträtkopfe, welcher römiſche Kaiſermünzen ſchmückte (No. **28**, 8).

Das in ſeinem Beſtande gelockerte römiſche Reich weckte die Thatkraft ſtarker Perſönlichkeiten, konnte auch nur durch ſolche aufrecht erhalten werden. Die Lockerung hatte aber einen doppelten Grund. Die alten ſittlichen Grundlagen des Lebens waren morſch geworden, der Staat hatte ſich zu einem Weltreiche erweitert. Je größer die Ausdehnung eines Staatsweſens, deſto leichter wird es der Tummelplatz ſtarker Perſönlichkeiten. Die Zahl der bloß paſſiven Menſchen wächſt rieſig an, welche nur zu leicht geneigt ſind einem kräftigen Willen zu folgen, freilich mit dem Vorbehalte, ſich nächſtens vor einem anderen noch eindringlicheren Willen zu beugen. Die ſpätere römiſche Kaiſerzeit war der natürliche Schauplatz für ſolche ſtarken Perſönlichkeiten, gegen welche ſelbſt die berühmten Kraftmenſchen der Renaiſſance als Schwächlinge erſcheinen. Die Helden der römiſchen Kaiſerzeit zeigen überdieß ſo wechſelvolle Charaktere, jeder einzelne vereinigt in ſich ſo ſeltſame oft widerſprechende Eigenſchaften, daß nicht allein der Pſychologe gefeſſelt, ſondern auch der Künſtler in hohem Maße angeregt wird. Kein Wunder, daß die Phantaſie der römiſchen Bildner in den Porträten feſſelnde Aufgaben erblickte und ſie mit offenbarer Vorliebe löſte. Nachdem einmal ihr Auge für das Erfaſſen des Charakteriſtiſchen geſchärft war, verſtanden ſie, ebenſo gut wie die heimiſchen Perſönlichkeiten, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu ſchildern. Die zahlreichen Barbarenſtatuen, unter welchen die in ſchmerzliches Sinnen verſunkene Frauenfigur, Thusnelda genannt (No. **329**, 1), die bekannteſte iſt, erſcheinen doch noch viel realiſtiſcher erfaßt, als die Gallier der pergameniſchen Schule. Der an politiſchen Ereigniſſen unendlich reichen Gegenwart war der Sinn vorwiegend zugekehrt, bei ihrer Schilderung die unmittelbare Treue und Lebenswahrheit maßgebend. Auch hier trennt ſich die römiſche Kunſt von der helleniſchen und nähert ſich wieder der orientaliſchen Weiſe. Mit dem Wechſel des Inhaltes war auch eine Aenderung des Stiles geboten. Die Schilderung unmittelbar gegenwärtiger Ereigniſſe fordert eine größere Breite, ein genaueres Eingehen auf das Einzelne, einen reicheren Hintergrund, eine größere Zahl und andere Anordnung der handelnden Perſonen. Die ſinn-

volle Abkürzung der Vorgänge im griechifchen Reliefftil war nur möglich, weil jene in eine ferne ideale Höhe zurückverlegt wurden. Das hiftorifche Relief der Römer verknüpfte fich mit der realiftifchen Darftellung. Auf früheren Entwickelungsftufen wurde durch Bemalung der plaftifchen Werke eine größere Lebenswahrheit erreicht, allmählich war das malerifche Element in den plaftifchen Stil felbft eingedrungen. Maßvoller zeigt fich daffelbe in den Reliefbildern des Titusbogens, welche die Krönung des Kaifers durch eine Victoria und den Triumphzug mit den gefangenen Juden und eroberten Trophäen, z. B. dem fiebenarmigen Leuchter, darftellen (No. **329**, 2). Deutlicher tritt die Entfeffelung des Stiles von den alten Schranken, die Häufung der Gruppen, die malerifche Compofition in den Reliefs der Trajansfäule, welche den dacifchen Krieg behandeln, dem Auge entgegen (No. **329**, 4). Der Werth der Arbeit wird freilich dadurch verringert, daß fich die Reliefbilder wie ein Spiralband um den Schaft der Riefenfäule hinziehen, alfo nur als Decoration verwendet werden (No. **329**, 3).

Ein wichtiges Gebiet der römifchen Kunft find die Sarkophagfculpturen, die fich namentlich feit dem Schluffe des zweiten Jahrhunderts mehren. Ihr künftlerifcher Werth kann in der Regel nicht hoch angefchlagen werden. Die Sarkophage wurden offenbar auf Vorrath gearbeitet, und wie die Ausführung in vielen Fällen nur die technifch geübte Hand des Steinmetzen und nicht die fein empfindende des Bildhauers verräth, fo ift auch die Compofition meiftentheils nicht für das einzelne Werk erft erfunden, fondern entlehnt und nur äußerlich für den Gebrauch zurecht gefchnitten worden. Aus kleinen mythologifchen Sammelwerken, Bilderchroniken, halb Text, halb Bild, welche in den Schulen der Grammatiker als Vorlagen dienten, holten auch die Sarkophagarbeiter die Gegenftände der Darftellung. Der Inhalt feffelt (ähnlich wie an den Vafengemälden) den Befchauer mehr als die künftlerifche Form. Die Bedeutung des erfteren fteigt, wenn die Schilderung auf die Lockerung des feftgefügten antiken Anfchauungskreifes und auf die Unruhe des religiöfen Geiftes hinweift, wie in dem kapitolinifchen Sarkophage, welcher in Prometheus und Pfyche das menfchliche Leben in feinem Werden und Vergehen verfinnlicht. Das No. **29**, 8 mitgetheilte Fragment zeigt Prometheus als Menfchenbildner und Minerva, welche dem fertig gewordenen Leibe die Seele (Pfyche) in Schmetterlingsform verleiht. Im Hintergrunde fpinnt eine Parze den Lebensfaden und prüft eine zweite am Himmelglobus die Conftellation der Geftirne. Weiter rechts entflieht Pfyche als Schmetterling dem Leichnam, an deffen Seite der Todesgenius mit gefenkter Fackel fteht, zu deffen Haupte eine Parze das Lebensbuch ausgebreitet hält. Die verfchleierte Todesgöttin und die Mondgöttin auf ihrem Zweigefpanne

beſchließen die Scene. Einem verwandten Ideenkreiſe entſtammen die in der ſpäteren römiſchen Zeit häufigen Darſtellungen Amors und Pſyche's. Zur Gruppe vereinigt (doch unbeflügelt), in zärtlicher Umarmung zeigt ſie das kapitoliniſche Marmorwerk No. **27**, 6. Auch die Aufnahme orientaliſcher Gottheiten, z. B. der Iſis (No. **28**, 4), in das römiſche Pantheon deutet auf die Sehnſucht nach kräftigeren Stützen der religiöſen Empfindung, als ſie die altheimiſchen Götter boten.

---

4. Das antike Kunsthandwerk.

Der rege Verkehr auf dem Gebiete der Kunſtinduſtrie verwiſchte vielfach die Schranken, welche die nationale Eigenart in anderen Culturkreiſen aufgerichtet hatte, und geſtattet, von einem außer Griechenland auch Italien und die Außenländer umfaſſenden, gemeinſamen Kunſthandwerke zu reden. Gewiß entdeckt die tiefere Forſchung feine Unterſchiede zwiſchen den Werken, welche die griechiſchen Kunſthandwerker für den heimiſchen Bedarf ſchufen, und jenen, welche ſie für fremde Abnehmer, für die Ausfuhr arbeiteten. Der Geſchmack der Clienten zwang ihnen ohne Zweifel mannigfaltige Rückſichten in der Behandlung und Verzierung der Kunſtwaaren auf. Auch außerhalb Griechenlands erhoben ſich Werkſtätten. Waren doch z. B. die Etrusker wegen der Tüchtigkeit in aller Art Metallarbeit berühmt. Ob in dieſen nicht griechiſchen Werkſtätten die griechiſchen Muſter ſtets genau feſtgehalten wurden, iſt fraglich. Wir wiſſen aus unſerem eigenen Leben, daß ſich z. B. franzöſiſche Kunſtarbeiter bei längerem Aufenthalt in England leicht von den heimiſchen Ueberlieferungen losſagen. Im Ganzen und Großen blieben aber im klaſſiſchen Alterthum die Griechen weſentlich der gebende Theil und hoben die anderen Völker eher zu ſich empor, als daß ſie ſich von ihnen herabziehen ließen. Auch für das antike Kunſthandwerk bot der Orient die Muſter dar; er lehrte insbeſondere die techniſchen Vorgänge. Trotzdem daß die Abhängigkeit von orientaliſchen Muſtern namentlich in den Anfängen kunſtgewerblicher Thätigkeit viel ſtärker auftritt, als im Kreiſe der monumentalen Kunſt, eroberte ſich gleichwohl die Kleinkunſt im Laufe der Jahrhunderte das Recht, als die Schöpfung der eigenthümlichen helleniſchen Phantaſie begrüßt zu werden. Einzelne Grundzüge haften ſtets an ihr: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Geſtalt und Form, das Durchſcheinen des Zweckes im Zierrat und die freiwillige Unterwerfung unter ſtrenge architektoniſche Geſetze. Das [illegible]ke Geräth kopirt nicht Bauformen, wie es das Kunſthandwerk

in der gothiſchen Periode thut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des rieſigen Domes wiederholt. Aber dieſelben Trennungs- und Verbindungsglieder, welche in der Architektur eine ſo wichtige Rolle ſpielen, werden auch in den Werken des Kunſthandwerks verwendet; die Profile, das Ornament, welche dort die Aufgaben der Glieder ſo ſprechend andeuten, kommen auch hier zur Geltung. Daß die Kunſt und das Kunſthandwerk der Griechen in einer einheitlichen Phantaſie wurzeln, bei aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige, verleiht dem letzteren ſeine eigenthümliche Schönheit und ſtempelt es auch für die folgenden Weltalter zum Muſter.

Das Kunſthandwerk greift bald in das Gebiet der Plaſtik, bald in jenes der Malerei über. Die Flachdecoration ſchließt ſich der Malerei an, in Metall, Stein und Thon wird das plaſtiſch geformte Geräthe ausgeführt. Das Gold iſt wahrſcheinlich der älteſte Stoff, welcher dem Reiche der Metalle entlehnt und künſtleriſch bearbeitet wird; es empfiehlt ſich durch ſeine außerordentliche Dehnbarkeit und ſeine Fähigkeit, bis zum feinſten Drahte ausgezogen zu werden. Das Goldblech dient zur Bekleidung und zum Beſchlage, die älteſten Blechornamente ſind der Buckel und die geritzte Linie; aus dem Drahte, welcher ſich zum Geflecht und zur Kette eignet, entwickelt ſich das Filigranwerk. Die Goldarbeit iſt, wie die alterthümlichſte, ſo auch die conſervativſte. In keinem anderen Zweige des Kunſthandwerks bindet die Natur des Stoffes ſo feſt die Form wie hier. Kein Wunder, daß die antike Goldſchmiedekunſt der altorientaliſchen ſo nahe ſteht, oft die ganz gleichen techniſchen Vorgänge wiederholt. Sie iſt faſt ausſchließlich reine Goldſchmiedearbeit. Die Juwelierkunſt, ſeit dem Ende des klaſſiſchen Alterthums zu immer größerer Bedeutung emporſteigend, wurde wenig geübt und auch wenig geachtet. Zum Theil hängt dies damit zuſammen, daß man nur den Rundſchliff der Edelſteine (en cabochon) kannte, nicht aber den eigentlichen Steinſchnitt (Facettirung), welcher erſt im 15. Jahrhundert aufkam. Der Saphir und Rubin kommen gar nicht, der Diamant nur als Seltſamkeit vor. Der grüne Smaragd, deſſen Farbe ſich am beſten mit Gold verbindet, wird öfter verwendet, am häufigſten die harten, opaken Halbedelſteine (Jaspis, Achat u. a.), welche das Material für die Gemmen (gravirte Steine: Intaglios, mit erhabener Arbeit: Cameen) darboten. Die Diadochenzeit hat uns einzelne Prachtexemplare von Cameen, in welchen die Farbenſchichten des Steines geſchickt zur Zeichnung des Bildes benutzt wurden, geſchenkt, z. B. den berühmten Mantuaner Cameo in Petersburg (No. **28**, 2). So machte ſich auch hier der Grundſatz geltend, daß die kunſtreiche Arbeit den Stoff veredelt, auf die erſtere jedenfalls das größte Gewicht gelegt werden muß. Und in der That prägt

ſich dieſelbe ſowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das ſchärſſte aus. Man ſtaunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geſchlagen ſind, und ſteht vor dem unendlich zarten, auf die Blättchen aufgelötheten (gekörnten oder gedrehten) Filigran, wahren Atomen, oft wie vor einem Räthſel. Nur durch dieſe Virtuoſität in der Technik konnte der Reichthum des Goldſchmuckes ohne alle Schwerfälligkeit und Plumpheit erzielt werden. Das Ornament geht theils auf unmittelbare Naturvorbilder (Blätter, Blumen, Früchte) zurück, theils wird es der Weberei (Mäander) entlehnt. Unter den Gegenſtänden der antiken Goldſchmiedekunſt ragen die ſogenannten Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichthum und die Schönheit des Ornaments beſonders hervor. Auch an Ohrgehängen fand die Goldſchmiedekunſt einen dankbaren Stoff. Sie laufen in allerhand Figuren, Thiere, geflügelte Amoretten, Amphoren u. ſ. w. aus und ſteigern durch das Heranziehen der Farbe in den Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen namhaft die Wirkung. Auch die Köpfe der Haarnadeln zeigen den mannigfachſten plaſtiſchen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, und Venus- und Amorbilder) und deuten in ihm zuweilen die Beſtimmung des Geräthes unmittelbar an, ſo z. B. in jener Haarnadel, welche in einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger erſcheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; ſie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen verſehen oder durch Reihen von Körnern geziert, welche mit Goldkugeln abwechſeln u. ſ. w. Die Mitte des Halsbandes hebt eine Blume, ein Kopf, eine Camee ſtets ſcharf hervor. Bei den Gewandnadeln (fibulae), mit welchen auf der Bruſt oder Achſel das Gewand befeſtigt wurde, unterſcheidet man zwei Hauptarten: kreisförmige nach Art der modernen Broſchen, oder bügelförmige. Letztere ſind die gewöhnlichen, am weiteſten verbreiteten, zugleich die älteſten. Die Armbänder, im Gegenſatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelſteinen geſchmückt, gewöhnlich in einen Schlangenkopf, das natürlichſte Symbol für das um den Arm ſich ringelnde Band, auslaufend, beſtehen aus einem maſſiven Goldreifen oder aus vielen mit einander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert ſind. Die längſte Zeit holten wir die Kenntniß antiken Schmuckes aus den in Pompeji ausgegrabenen Proben (No. **31**, 3 und **32**, 8). Allmählich hat ſich die Summe des erhaltenen Goldgeſchmeides namhaft erweitert. In etruskiſchen Gräbern und in Gräbern auf der Krim in halbbarbariſchem Boden wurde Goldſchmuck von vollendeter Schönheit gefunden. In viel ältere Zeiten führen uns die in Hiſſarlik (No. **321**, 9), Mykenä (**320**, 6—8) und namentlich in Curium auf Cypern ausgegrabenen Schätze zurück. Das koſtbarſte und reichſte Geſchmeide aegyptiſchen Urſprungs bewahrt das

Museum in Bulak aus dem Besitze der Königin Ahhotep (XVII. Dyn.), welches an ihrer Mumie gefunden wurde.

Nächst dem Golde ist das Erz oder die Bronze für das Kunsthandwerk das wichtigste Metall. Die Bearbeitung der Bronze geht weit in die vorhistorischen Zeiten zurück; die entscheidenden technischen Fortschritte liegen in dem Uebergange vom Treiben und Nieten der Bronzebleche zum Gießen und Löthen. Dadurch erst wurde der Kreis ihrer Brauchbarkeit erweitert und die volle Freiheit der Form und Gestalt gegeben. Die Gefäße aus Erz unterstehen denselben Grundgesetzen wie die Thongefäße; der eigentlichen Natur des Erzes dagegen entsprechen die aus Metallstäben gebildeten Träger, Ständer und Stützen, die Kandelaber und Dreifüße. Die Kandelaber sind bald Kerzen-, bald Lampenträger, zeigen entweder die Gestalt des kannelirten Säulenstammes oder ahmen Pflanzenstämme mit Blätterschmuck nach. Sie ruhen, ihrem beweglichen Charakter gemäß, auf drei Thierbeinen, deren aufgerichteter und dann wieder niedergedrückter Obertheil in seiner Krümmung die elastische, gleichsam von innen bewegte Kraft symbolisirt. Den Uebergang vom Fuße zum Schafte, an welchem zuweilen in anmuthigem Spiele Thiere emporklettern (No. **33**, 6), bildet einen Kreis von mit der Spitze nach unten geneigten Blättern, wodurch wie in der Architektur die Folge eines oberen höheren Gliedes angedeutet wird. Am oberften Ende breitet sich der Schaft, die Aufnahme der Lampe vorbereitend, kelch- oder schalenartig aus und schließt mit einem Kranze überfallender Blätter. Beispiele größerer und kleinerer Kandelaber aus Pompeji (aus Griechenland sind äußerst wenige Exemplare bekannt worden) bietet No. **31**, 1 und **32**, 11. Eine ähnliche Bildung der Beine und des oberen zur Aufnahme eines Kessels dienenden Kranzes zeigen die Dreifüße, verschränkte Bronzestäbe (No. **31**, 7), welche gerade durch ihre einfache, den statischen Gesetzen unbedingt entsprechende Form das Muster einer festen, leichten und beweglichen Stütze darstellen.

Auch die Werke der Töpferei (Keramik) führen in die vorhistorischen Zeiten, in die Anfänge menschlicher Civilisation zurück. Die Erfindung der Töpferscheibe bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt in der Kulturgeschichte. Der an den Thongefäßen geübte Formensinn und die hier gebrauchten Ornamente übten vielfach befruchtenden Einfluß auf die Architektur, deren Ausbildung, wie die aller reinen Künste, später fällt, als die Entwickelung des Kunsthandwerks. Zu den ältesten griechischen Zierformen gehört ein ziemlich naturalistisch behandeltes Pflanzenornament: zuerst Wasserpflanzen, später Palmetten und Rosetten. Allmählich werden auch Thierbilder, in Streifen geordnet, angebracht (No. **187**, 6), aber in rohester Ausführung, ohne Naturgefühl, dünnleibig, gewebten Mustern nachge-

ahmt. Die folgende Stufe der Entwickelung wird durch die Gefäße orientaliſirenden Stiles vertreten. Es ändert ſich die Form der Gefäße; ſie nehmen die Geſtalt des hängenden Schlauches, der liegenden Ellipſe an. Es wechſelt in noch höherem Maß die Natur des Ornamentes. Thierbilder herrſchen vor, unter ihnen der Löwe, der Tiger, alſo Geſchöpfe des aſiatiſchen Bodens, dann allerhand phantaſtiſche Thiere, aber alle in kräftiger Zeichnung, mit enſchiedener Kenntniß der Naturgeſtalt. Mit den Thierbildern vereinigt ſich das Pflanzenornament, jetzt aber in weſentlich verfeinerter Geſtalt und als das Produkt künſtleriſcher Ueberlegung. In dem Kranze lanzettförmiger Blätter, der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt und das feſte Aufſitzen und das Streben nach oben verſinnlicht, erreicht das Ornament dieſelbe Bedeutung, welche ihm in der Architektur zukommt; es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, ſinnbildlich aus. Dieſer Kranz am unteren Sitze des Gefäßes wurde daher auch die ganze antike Zeit hindurch feſtgehalten. Beiſpiele des orientaliſirenden Stiles zeigen No. **30**, 3 u. 4. Erſt nach dieſen Vorſtufen bricht ſich der reine helleniſche Stil Bahn. Zur trefflichen techniſchen Herſtellung und tadelloſen Färbung — ſowohl das warme Gelbroth, wie der glänzende ſchwarze Firniß erregen noch jetzt gerechte Bewunderung — geſellt ſich ein klarer Aufbau, eine feine Gliederung der Gefäße, eine maßvolle Vertheilung des Ornamentes und weiſe Scheidung des figürlichen Schmuckes von dem rein decorativen. Die Form der Gefäße läßt den Zweck und die Beſtimmung derſelben deutlich durchblicken. Man unterſcheidet deutlich die Sammel- und Vorrathsgefäße (Krater, ein Miſchgefäß No. **30**, 5; Amphora No. **29**, 12 u. 13, No. **30**, 9a) von den Schöpfgefäßen (Hydria) und den Gußgefäßen oder Kannen (No. **30**, 1 u. 2; letztere Form für Salbgefäße gebräuchlich). Während die erſteren durch eine weite Oeffnung, kurzen Hals, mehrere Henkel charakteriſirt werden, zeigen die anderen Gattungen bei enger Oeffnung einen langen Hals und ſetzen gleichſam den Trichter auf den Füllraum. Fuß, Bauch, Hals und Mündung ſind die Hauptglieder, auf deren richtigem Verhältniß zu einander ſowohl die Zweckmäßigkeit wie die Schönheit der Geſtalt beruht. Die Ornamente werden nicht über die ganze Fläche zerſtreut, ſondern wirkſam auf einzelne Stellen beſchränkt; ſie heben die Bedeutung der betreffenden Glieder, die Uebergänge, Verbindungen und Trennungen anſchaulich hervor. Der Fuß empfängt die Form eines ringförmigen Wulſtes oder erſcheint in bewegterem Profile, unten ausladend, oben eingezogen (No. **29**, 12 u. 13). Ein Blätterkranz verbindet ihn mit dem Bauche, der an ſeinem unteren Theile von einem horizontalen Bande mit ſeitwärts gerichteten Blättern eingefaßt wird oder auch das Saumornament aufweiſt, letzteres

beſonders dann, wenn der figürliche Schmuck jetzt nicht mehr in mehreren Streifen ſich wiederholt, ſondern, als ein Gemälde aufgefaßt, gleichſam angeheftet wird. Das Bild verlangt eine Einrahmung oder Umſäumung, wozu ſich namentlich der Mäander eignet. (Beiſpiele No. **30**, 6, 8, 9.) Den Hals, welcher ebenſo ſehr zum Füllen wie zum Leeren des Gefäßes dient, ſchmückt demgemäß ein Band mit abwechſend emporgerichteten und niederfallenden Blättern. Die Ornamentmotive ſind im Grunde nicht zahlreich (Beiſpiele No. **30**, 13—15), ſie geſtatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung und offenbaren, da ſie niemals nach der Schablone gemalt ſind, die große Fruchtbarkeit der Phantaſie ſelbſt des gewöhnlichen Kunſthandwerkers.

Innerhalb der kaum überſehbaren Maſſe der Thongefäße unterſcheidet man vornehmlich zwei Gattungen, jene, wo die Figuren ſchwarz auf rothem Grunde gemalt ſind (No. **29**, 13) und dann wieder ſolche, wo die Figuren roth von ſchwarzem Grunde ſich abheben. Die erſteren ſind im allgemeinen die älteren. Jedenfalls, ſelbſt wenn dafür keine beſtimmte Zeitgrenze angegeben werden kann, bedeutet das Aufkommen der rothen Figuren auf ſchwarzem Grunde eine Epoche in der Vaſenmalerei. Denn erſt dadurch wurde eine beſſere Zeichnung der Figuren möglich. Dieſe erſcheinen nicht als bloße Silhouetten (No. **188**, 1), ſondern können auch innerhalb der Umriſſe fein durchgebildet werden. Sind zwar die Fundorte für die beiden Gattungen vorwiegend altitaliſche Gräber geweſen, ſo wird doch ihr Urſprung auf Griechenland (Korinth, Athen) zurückgeführt. Ohne Zweifel iſt hier der Stil entwickelt worden. Italiſchen Urſprungs, der nachalexandriniſchen Zeit angehörig, ſind zahlreiche Vaſen, an welchen die rieſigen Dimenſionen, der Rückfall in die Streifencompoſition, der übertriebene Reichthum an Ornamentik, die mannigfaltigen Farbennuancen ſich bemerkbar machen. Ein Beiſpiel ſolcher apuliſcher Vaſen bietet No. **190**, 2, mit der Darſtellung des Pluton und der Perſephone (Proſerpina), welche in einem Säulenbaue thronen, des Orpheus mit der Lyra, des Herakles als Bändiger des Cerberus und anderer Scenen aus der Unterwelt.

Die maleriſche Wanddecoration im klaſſiſchen Alterthum kann nur (von einzelnen Reſten dieſſeits der Alpen abgeſehen) durch italiſche Proben anſchaulich gemacht werden. Wie wir unſere Kunde über die helleniſche Malerei nur aus ſchriftlichen Quellen ſchöpfen, ſo kennen wir auch die innere Ausſchmückung der griechiſchen Wohnhäuſer nicht aus erhaltenen Denkmälern. Doppelt ſteigt dadurch der Werth und das Intereſſe der in Italien, insbeſondere in Rom, in etruskiſchen Gräbern, in Herculanum und Pompeji aufgedeckten Reſte der Malerkunſt. Abgeſehen von ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Erkenntniß etruskiſcher, römiſcher und unter-

italiſcher Kunſt, vertreten ſie für uns bis zu einem gewiſſen Grade die untergegangenen griechiſchen Malerwerke und laſſen uns die Natur und das Ausſehen der letzteren wenigſtens ahnen. Bei den zahlreichen und noch immerwährend durch neue Ausgrabungen vermehrten etruskiſchen Grabgemälden muß allerdings das ſtark ausgeprägte nationale Element in Betracht gezogen werden, welches den griechiſchen Einfluß vielfach durchbricht. Eine Kunſtweiſe, welche in ſo eigenthümlicher Weiſe die reine Abſchrift des Lebens, was die Compoſition betrifft, in conventionelle Farben kleidet, muß ſich nothwendig lange Zeit gegen die griechiſchen Kunſtanſchauungen ſpröde verhalten. Den Fortſchritt in der etruskiſchen Wandmalerei, zugleich den allmählich geſteigerten Einfluß griechiſcher Kunſt, zeigt die vergleichende Betrachtung des Grabbildes aus Corneto (No. **189**, 5), das nur Profilſtellungen des Kopfes kennt, mit dem Todtenopfer, welches Achilles den Manen des Patroklos darbringt, aus einem Grabe bei Vulci (No. **191**, 3). Kopftypen wie Körperzeichnung weiſen auf eine mit der griechiſchen Kunſt vertraute Hand hin. Noch beſſer führen vielleicht in das Verſtändniß griechiſcher Malerei einige in Päſtum und in Rom ausgegrabene Wandbilder ein. Das aus Päſtum in das Muſeum Neapels übertragene Gemälde (No. **191**, 2) ſchildert auf weißem Grunde reliefartig componirte Krieger, welche ſiegreich heimkehrend von Frauen begrüßt werden. Das 1606 in Rom aufgedeckte und nach dem erſten Beſitzer benannte Bild »die Aldobrandiniſche Hochzeit«, jetzt in der Vatikaniſchen Bibliothek bewahrt, zeigt in der Mitte die verſchleierte Braut, welcher die halbnackte Venus aufmunternd zuredet, links von ihr den harrenden Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Dienerinnen (No. **191**, 1). Natürlich hat ſich die antike Malerei nicht auf ſolche friesartige Compoſition beſchränkt. Daß den Alten auch perſpectiviſch vertiefte Darſtellungen bekannt, und auch rein maleriſche Effecte bei ihnen beliebt waren, zeigen die Landſchaftsbilder, unter welchen die 1848 auf dem Esquilin ausgegrabenen Odyſſeelandſchaften (No. **190**, 4) die berühmteſten ſind. — Die italiſchen Gemälde erſetzen nicht allein beiläufig die mangelnden Proben griechiſcher Kunſt, ſondern gelten in einzelnen Fällen als die freilich handwerksmäßig durchgeführten Nachbildungen älterer helleniſcher Originale. So wird z. B. das Iphigenienopfer aus Pompeji (No. **189**, 1), wenigſtens in Bezug auf eine Geſtalt, jene des Agamemnon, welcher in ſeinem Gram ſein Haupt verhüllt, um nicht den Tod der Tochter anſehen zu müſſen, auf ein Werk des *Timanthes* von Kynthos, eines Zeitgenoſſen des *Zeuxis* und *Parrhasios*, aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückgeführt. Io von Argos bewacht, während Hermes zu ihrer Befreiung heranſchleicht, in Pompeji und anſcheinend vollſtändiger in Rom (No. **188**, 6) gibt die Compoſition

des *Nikias* aus Athen, eines Zeitgenoſſen des Praxiteles, wieder. Auch von dem großen Moſaikbilde, welches den Fußboden in der ſog. Caſa del Fauno in Pompeji ſchmückte, 1831 ausgegraben wurde und jetzt im Muſeum zu Neapel ſich befindet (No. **189**, 2), der Schilderung des Sieges Alexanders des Großen bei Iſſos über Darius, muthmaßt man, daß es die Kopie eines älteren Bildes ſei, wenn es auch nicht von der apokryphen Malerin *Helena*, der Tochter eines Aegypters, herrührt. Die Ausführung des großen Bildes in einem anderen Materiale (das Original iſt gewiß nicht auf Moſaik berechnet geweſen) und die Uebertragung des Wandgemäldes auf den Fußboden deutet ſchon auf die decorative Verwerthung älterer Kunſtwerke hin. Und in der That ſind die Wandgemälde, namentlich jene in Pompeji und Herculanum, vorwiegend nur als Glieder eines umfaſſenderen Wandſchmuckes aufzufaſſen und gewinnen erſt in dieſem Zuſammenhange ihre künſtleriſche Bedeutung.

Von der Natur des antiken Hauſes wird das Weſen der inneren Wanddecoration bedingt und beſtimmt. Anſchauungen des erſteren bieten in reichem Maße die Ausgrabungen in Pompeji, im Jahre 1748, nachdem die campaniſche Stadt ſeit dem Jahre 79 n. Chr. unter einer ſieben Meter ſtarken Decke von Bimſteinſtücken (rapilli) und Aſche begraben lag, begonnen und mit wechſelndem Eifer und Erfolge bis zu dieſer Stunde fortgeſetzt. Das antike Haus, dem im Orient noch gegenwärtig üblichen nahe verwandt, ſteht in ſchroffem Gegenſatze zu dem nordiſchen Hauſe des Mittelalters und der ſpäteren Jahrhunderte. Im antiken Hauſe, auf der Entwickelungsſtufe, welcher die pompejaniſchen Häuſer (No. **14**, 7 u. 8) angehören, bildet der innere Hof den Mittelpunkt des Hauſes, auch bei der Zweitheilung oder Verdoppelung des Hauſes, wo die vordere Hälfte mit dem Atrium mehr dem Verkehre mit der Außenwelt, die hintere mit dem Periſtyl dem ſtillen Familienverkehr dient. Von dem Hofe empfingen die anſtoßenden Räume Licht und Luft. Die Glasfenſter, für die Anordnung und Einrichtung des nordiſchen Wohnhauſes von durchgreifender Bedeutung, fehlten. Damit war auch die Möglichkeit, große licht- und luftreiche geſchloſſene Räume, in denen das ganze Leben der Familie ſich abſpielt, zu ſchaffen, verwehrt, die Nothwendigkeit kleinerer halboffener Räume geboten. Auch die Verſchiedenheit des Baumateriales verdient Beachtung. Das pompejaniſche Haus iſt ein Steinhaus, das nordiſche Haus geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erſcheint in dem letzteren auch die innere Decoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiſte der Holzarchitektur gehalten, während gerade die älteſte Ausſchmückung pompejaniſcher Häuſer eine Nachahmung der Steinconſtruction zeigt. Die Wände wurden (nach Vorbildern, die bis in die alexandriniſche

Periode zurückgehen) mit Stucco überzogen, welches buntfarbige Marmortafeln nachbildet, dieſe in ſchöngefugten Schichten aufſteigen läßt und oben mit einem vorſpringenden Karnieße abſchließt. An die Stelle des Stucco tritt dann die Nachahmung der Marmorincruſtation in Farben. Auch die Säulen und Pfeiler, welche die Wandfelder trennen und Frieſe tragen, weiſen auf die architektoniſchen Fronten als Muſter der Wanddecoration hin. In der jüngeren Decorationsweiſe hört die Imitation der Marmortäfelung auf, und die Glieder verlieren den ſtrengen architektoniſchen Charakter. Die Wände werden in Felder getheilt; leichte verticale Zierglieder, welche immer mehr ſelbſt den Schein der Tragfähigkeit einbüßen und nur gemalt gedacht werden können, herrſchen vor. Selbſt jetzt waltet noch eine deutliche Beziehung auf die Conſtruction des Hauſes. Die kleinen Räume werden durch die Decoration ſcheinbar erweitert. Die zwiſchen den Feldern aufſteigenden architektoniſchen Glieder, unter einander durch luftige Bogen und dünne Frieſe verbunden, vertiefen ſich perſpectiviſch und gewähren dem Auge Durchblicke in die Ferne (No. **14**, 9 und No. **188**, 3). Zuweilen ſind auch auf den Mittelfeldern Gartenproſpecte gemalt, wodurch die Illuſion noch verſtärkt wird. Solche Durchſichten von dem Eingange durch das Atrium und das mit einer bloßen Brüſtungsmauer verſchloſſene Tablinum gab es auch in der Wirklichkeit, und es mag dieſer Umſtand auf die Vorliebe für perſpectiviſche Decorationsmalerei Einfluß geübt haben, welche ſchließlich die ganzen Wände bedeckt und die feſten Mauern ſcheinbar durchbricht.

Auf die Farbenwahl und Farbenſtimmung wirkte die Beleuchtung der Räume beſtimmend. Das vom Hofe durch die weiten Thüröffnungen einſtrömende Licht traf die unteren Wandtheile ſtärker als die oberen, demgemäß wurden die Farben von unten nach oben heller genommen. Der Sockel zeigt ſtets einen dunkeln, vorwiegend einen ſchwarzen Ton. Die mittleren Flächen erſcheinen bald einfarbig (monochrom) z. B. in gelb, bald in verſchiedenen Farbenfeldern, oder wenn die Felder ſelbſt in derſelben Farbe gehalten ſind, ſo wird doch für die Zwiſchenräume ein anderer Farbenton gewählt. Die am häufigſten in den Mitteltheilen vorkommenden Farben ſind Roth und ein ſattes Gelb, doch kommt auch Grün, Blau und Weiß vor. An den oberſten von den Hauptfeldern abgetrennten Wandtheilen iſt der weiße Grund, von welchem ſich eine zierliche Spielarchitektur abhebt, beſonders wirkſam. Die Ausführung des maleriſchen Schmuckes (auf naſſem, trefflich vorbereitetem Bewurfe, al fresco) offenbart verſchiedene Grade der Vollkommenheit, von einer guten Schule zeugt die ſtets glücklich erreichte Farbenharmonie. Durch weiße Trennungslinien, durch eingeſtreute kleinere ſchwarze Flächen werden ſchroffe Gegenſätze vermieden; an dem

einen Wandtheile dominirende Töne klingen leiſe in den anderen wieder, das richtige Verhältniß der Intenſität der Farbe zum Flächenmaße (je intenſiver die Farbe, deſto geringer ihre räumliche Ausdehnung) wird bei aller Freiheit, die ſich auch in dem Fehlen jeder Schablone kundgiebt, genau beobachtet. Die Felder bilden den Grund für die figürlichen Darſtellungen. Dieſelben ſind entweder ein untrennbarer Beſtandtheil der Decoration, wie die ſchwebenden Figuren und jene, welche das architektoniſche Gerüſte beleben (No. **188**, 3), oder ſie treten an die Stelle von Tafelbildern und werden vollſtändig eingerahmt. Beiſpiele derſelben, über alle Darſtellungskreiſe von mythologiſchen Schilderungen, Genrebildern, dramatiſchen Scenen bis zu landſchaftlichen Darſtellungen und zu Caricaturen ſich ausbreitend, ſind auf den Bogen No. **188—191** reproducirt. Sie unterſcheiden ſich nicht weſentlich von jenen, welche in Rom (No. **189**, 4) ausgegraben oder aufgedeckt wurden. Auf die Kunſt des ſpäteren Weltalters übten dieſe Wandgemälde keinen merklichen Einfluß. Die Form ließ ſich nicht vom Inhalte loslöſen, dieſer aber wurde bald unverſtändlich oder verpönt. Anders verhält es ſich mit der reinen Dekorationsmalerei, welche nicht nur in der altchriſtlichen Zeit fortgeſetzt, ſondern namentlich im 16. Jahrhundert als Muſter verehrt wurde. Dieſes gilt insbeſondere von der Deckendecoration mit ihrer Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern (No. **15**, 1). Auch die Moſaikmalerei, zunächſt zum Schmuck des Fußbodens verwendet, allmählich aber an den Wänden emporſteigend, feiert nach dem Untergange der antiken Kunſt noch ein langes Nachleben. Ohne Zweifel haben die Römer den Gebrauch des aus kleinen farbigen Steinwürfeln zuſammengeſetzten Moſaik zum Schmucke des Fußbodens der alexandriniſchen Periode entlehnt. Das berühmteſte Beiſpiel eines griechiſchen muſiviſchen Fußbodens ſtammt aus der Vorhalle des Zeustempels in Olympia (No. **5**, 19) und zeigt uns, daß damals noch der Charakter des Teppichs den Moſaikfußboden aufgeprägt war. Die alexandriniſche Periode mochte wieder ihre Vorbilder aus dem Oriente holen. Ein aſſyriſcher in Stein gravirter, offenbar incruſtirter Fußboden, ein anderer Bodenbelag aus glaſirten Thonplatten zuſammengeſetzt (No. **38**, 9) dürfen als die Vorläufer des ſpäteren Steinmoſaik gelten. Es war ein Fortſchritt in der techniſchen Virtuoſität, aber nicht ein ſtiliſtiſcher Fortſchritt, als man mit den dekorativen Teppichmuſtern brach und mit förmlichen Gemälden den Fußboden pflaſterte. Zu den berühmteſten Beiſpielen antiker muſiviſchen Kunſt gehören die Tauben im capitoliniſchen Muſeum (No. **190**, 3), in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und einem älteren Moſaikwerke des *Soſos* von Pergamos aus der alexandriniſchen Periode nachgebildet.

Im Inhalte und in den Formen geht die ſpätrömiſche Kunſt vielfach wieder auf die orientaliſchen Traditionen zurück. Damit bereitet ſie der reinen altklaſſiſchen Kunſt ein Ende, gewinnt aber muſtergiltigen Einfluß in der folgenden Periode, welche die Wurzeln des religiöſen Glaubens im Oriente beſitzt und auch (in dem byzantiniſchen Kaiſerthum) das politiſche Schwergewicht theilweiſe nach dem Orient verlegt. Die ſpätrömiſche Kunſt kehrt aber nicht allein auf den alten orientaliſchen Kulturboden zurück, ſondern dringt auch in die barbariſchen Länder des Nordens vor, hier neuen kräftigen Bildungsſamen ausſtreuend. Die römiſche Provinzialkunſt, ſowie ſie uns auf galliſchem Boden, am Rheine, an der Moſel, an der Donau, in England entgegentritt, kann ſich natürlich mit der hauptſtädtiſchen an Glanz und Reichthum nicht meſſen. Je weiter von Rom entfernt, deſto mehr ſchwindet der Kunſt das feine Formengefühl. Alles wird derber und gröber, ſo in der Architektur und Sculptur, wie in den Werken der Kleinkunſt. Kunſtgeſchichtlich beſitzt aber gerade die Provinzialkunſt eine große Bedeutung, da ihr vornehmlich die Rolle der Vermittlung, der Uebertragung der Tradition zufällt. Die ſpätantike, die römiſche Kunſt zeigt alſo eine Doppelſeite, gerade ſo wie ihr Nachleben in dem nächſten Weltalter eine Doppelſeite aufweiſt. Während die Antike in der byzantiniſchen Kunſt nur als eine Mumie fortdauert, hier ihr Grab findet, bedeutet ſie für die abendländiſchen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf welchen geſtützt ihre Kunſt langſam der Vollendung entgegenſchreitet. Gewiß iſt es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunſtweiſe nur nach dem Maße des Einflußes, welchen ſie auf ſpätere Geſchlechter übt, ſchätzt und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunſt eines jeden Volkes und einer jeden Periode iſt Selbſtzweck, ſie ſieht die Stufen hinter ſich, welche ſie bereits erklommen hat, ſie will aber und kann nicht als bloßer Uebergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeſchloſſene Charakter der Antike betont und ihr Weſen erſt dann begriffen, wenn man ſie im ausſchließlichen Dienſte des Hellenen- und Römerthums, als die Verklärung und Verherrlichung des helleniſchen und römiſchen Volksgeiſtes auffaßt. Dennoch erſcheint auch die andere Betrachtung, welche die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, beſonders vom hiſtoriſchen Standpunkte fruchtbar. Was iſt in dem Kunſtvermögen der ſpäteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwiſchen den Kunſtgattungen und den Zeiten unterſcheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf ſich des reichſten und

längsten Nachlebens rühmen. Die organische Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches zerstört, die Bauelemente blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe wurde ein großer Theil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und der folgenden Periode gelöst. Die Bausprache setzte sich seitdem vornehmlich aus dem von der Antike überlieferten Baualphabete zusammen. Die Säule, der Pfeiler, die mannigfachen Gesimse und Glieder werden mannigfach umgeformt, den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Ueberlieferung. Dieses gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gothischen Stiles, obschon der letztere sich sonst im schroffen Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Als fühlte aber die Phantasie Scham und Reue über diese Entfremdung von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrschaft der Gothik eine unwiderstehliche Reaction zu Gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance, welche sich am Schlusse des 18. Jahrh. wiederholte, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollständig verwischt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet wurde, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke wurde allerdings nicht mehr verstanden; sie waren allmählich ganz abgeschliffen worden und wurden nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen u. s. w.) erhalten. Es fesselte das Auge die lebendige Darstellung, welche aus eigenem Antrieb niemals gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst verbreitete solche in die weitesten Kreise — reizten sie zur Nachahmung, mochte auch der Volksglaube in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerke erblicken. Die Formfreude fand immer wieder an ihnen eine Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, welche der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Nahrung zuführten. Arbeiten der Kleinkunst wie z. B. Gemmen, Elfenbeinreliefs u. s. w., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Schwerlich machten sich die Steinmetzen des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger u. s. w., und wenn sie der Inhalt reizte, wie bei Centauren, Sirenen u. a., so deuteten sie denselben um. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente

des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römiſchen abſticht. So wenig aber dieſe neuerfunden wurde und trotz ihres Schnörkelweſens auf einen römiſchen Kern zurückgeführt werden muß, ebenſo beruhen die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition. Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike ſtoßen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabſtänden auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchſten Muſters, ſo in engeren Kreiſen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfaſſender Weiſe in der Renaiſſanceperiode. Man darf behaupten, daß die ganze Kunſt des ſpäteren Weltalters im Banne der Antike ſteht. Der Einfluß der letzteren beſchreibt Kurven, ſteigt und ſinkt abwechſelnd. Immer aber wenn die Phantaſie einer Auffriſchung, die Kunſt einer gründlichen Correktur bedarf, kehrt ſie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunſt, für welche die Antike ein leeres Blatt darſtellt, erſcheint wenigſtens für Europa vollkommen undenkbar.

Druckfehler.

Auf Bilderbogen Nr. 327 iſt die »Hekategruppe« irrthümlich mit Fig. 2 ſtatt mit Fig. 3 bezeichnet.

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE KUNST DES MITTELALTERS.

A. ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST.

1. Rom.

Die Gründung des oströmischen Kaiserthums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, diese beiden weltgeschichtlichen Ereignisse schneiden auch tief in die künstlerische Entwickelung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz wurde das orientalische Element, welches sich bereits in der spätrömischen Kunst immer stärker in den Vordergrund gedrängt hatte, doppelt gekräftigt und blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Scene, eigenartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römischen Welt durch das Christenthum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauung gelegt. Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt, waren nun verpönt, die alten Cultusstätten gemieden und gehaßt. Allerdings konnten die neuen Glaubensideale nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Die Hand und das Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern herrschenden Gewohnheiten, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Gesetzen beurtheilt. Immerhin wurde der antiken Kunst der Boden entzogen. Das Handwerk bleibt noch seinem Wesen nach antik, die Vorstellungskreise aber stehen zur Antike in mannigfachem Gegensatze. Wo dieselben nicht berührt werden, in dem technischen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung, bewahrt die Antike daher noch lange ihr Recht. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppirung der Gestalten, in der Wahl der Typen diente die über-

lieferte Kunft zur Richtfchnur. Der „heidnifche“ Inhalt der Darftellungen wird aber entweder zurückgewiefen oder wenigftens fo umgedeutet, daß er das Anftößige verliert. Neuer chriftlicher Inhalt füllt langfam und allmählich die Formen. In diefer Weife tritt die altchriftliche Kunft auf. Sie erfcheint zunächft bis zum vierten Jahrhundert noch unficher in der Auffaffung, der antiken Darftellungsweife vielfach zugeneigt und den Bilderkreis auf wenige Grundlehren befchränkend. Das vierte und das fünfte Jahrhundert bilden eine Uebergangsperiode. Die Anerkennung des Chriftenthums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunftpflege, die officielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Sculptur in den Thätigkeitskreifen der Künftler zurück und lockerte fich fchon dadurch die Verbindung mit der Antike. Was die neue Refidenz am Bosporus an plaftifchem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechifchen Städten zufammengefchleppt. Bauten und Wandgemälde ließen fich nicht übertragen. In diefen beiden Künften fammelte fich daher vorzugsweife die Thätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt fich zu neuen Schöpfungen, unter welchen befonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine fchärfere Individualifirung der Geftalten, eine breitere Schilderung der Ereigniffe und eine forgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erfcheint dem Pompe und der ceremoniellen Pracht des höfifchen Lebens zugänglich. Obfchon das orientalifche Element fich bereits vielfach geltend macht, fo überwiegen doch noch die gemeinfamen Merkmale in der Kunft Weftroms und Oftroms. Die vollftändige Kulturfcheidung beginnt erft im fechften Jahrhundert; zugleich verfiegen die bis dahin wenigftens fickernden antiken Quellen der Kunftbildung. Erft nach diefer Zeit tritt die wahre byzantinifche Kunft auf den Schauplatz.

Die Katakomben find der frühefte Schauplatz der altchriftlichen Kunft. Mit diefem von einer beftimmten Localität vor den Thoren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Chriften bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdifche chriftliche Begräbnißftätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römifchen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künftlerifche Bedeutung weithin über alle anderen hervor. Ihr Urfprung geht vielleicht bis in das erfte Jahrhundert zurück. Im Gebrauch als Begräbnißftätten blieben fie bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts; doch wurden fie fchon im vierten Jahrhundert überwiegend als Heiligthümer angefehen. Der Schmuck, welchen fie feitdem empfingen, ift ihnen nicht mehr ausfchließend eigenthümlich; für die

ersten drei Jahrhunderte dagegen bilden sie fast die einzige Quelle, aus welcher wir unsere Kenntniß altchristlicher Kunst schöpfen.

Ursprünglich bis zu den Christenverfolgungen im dritten Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen (No. **40**, 1), überhaupt dieselben, da sie unter gesetzlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leichname der Gläubigen beigesetzt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geschlossen und auf diesen der Name, das Alter, der Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmzweig u. s. w.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgsam legten die Hinterbliebenen zu den Todten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen u. a. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reicherem Schmuck bedeckt, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (No. **41**, 1, den sog. Calixtkatakomben an der Via Appia mit Papstgräbern aus dem dritten Jahrhundert entlehnt). In solche Krypten verlegte man gern die Gräber der Märtyrer, und in der That erscheint in denselben häufig ein Grab an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen, von einem Bogen überspannt (Arcosolium), mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet (No. **40**, 7). Wichtiger als die bauliche Anlage, die natürlich stets beengt war und keine reiche Gliederung zuließ, ist die malerische Ausschmückung der Katakomben. Je älter dieselbe, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Theilen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der h. Lucina aus dem zweiten Jahrhundert (No. **40**, 2) den gleichen Charakter wie die römischen Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreissegmenten stets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises durch das Bild des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Calixtkatakomben (No. **192**, 4), erinnert wenigstens die allgemeine Eintheilung und das Einfügen landschaftlicher Scenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der Figurenbilder aus, welche die Wände

der Katakomben fchmücken, fo z. B. in der Geftalt des Mofes, welcher Waffer aus dem Felfen fchlägt (No. **192**, 1), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, der älteften und fchönften erhaltenen Madonnenfchilderung aus der altchriftlichen Periode. Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gefichtes an die antiken römifchen Frauen gemahnend, hält das nackte Chriftuskind an der Bruft. Vor ihr fteht ein junger Mann, im bloßen Mantel ohne Tunica, mit halberhobener Rechten, während er in der Linken eine Rolle trägt, wahrfcheinlich der Prophet Jefaias, welcher auf das neue Licht (über der Madonna befindet fich ein Stern) in Israel hinweift.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder befitzt allerdings nur einen untergeordneten künftlerifchen Werth und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt fich in denfelben bereits eine künftlerifche Individualität aus. Am eheften wird in den Deckenbildern die Compofition einer feften, überlieferten Kunftregel unterworfen, eine das Auge anmuthende fymmetrifche Anordnung der Geftalten und Gruppen, fo daß die gegenüberftehenden einander auch formell entfprechen, beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erfcheinen nicht mit Rückficht auf Raumgefetze geordnet und architektonifch gegliedert. Die Einzelbilder beftehen meiftens felbftändig für fich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtfchaft des Inhaltes erfetzt den formalen Zufammenhang. Begreiflicher Weife fpannen die Gegenftände der Darftellung und die Auffaffung in ihrer Wiedergabe unfere Aufmerkfamkeit in hohem Grade. Belaufchen wir doch hier die erften Aeußerungen einer nachmals fo mächtigen und unermeßlich reichen Kunft. Uns feffelt die einfache Natürlichkeit der Schilderung verbunden mit der ftrengen Befchränkung auf das Wefentliche der Vorgänge. Gleichfam nur den Kern des Ereigniffes führen uns die Bilder vor die Augen. Uns intereffirt ebenfo fehr, welche biblifchen Erzählungen in den Vordergrund geftellt, wie welche ausgelaffen find. Denn aus der Bilbel ift vorwiegend der Inhalt der Darftellungen gefchöpft, nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus wie Orpheus oder der den Sirenen widerftrebende Odyffeus im chriftlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet fich auf die Tendenz bei der Auswahl biblifcher Scenen. Die Katakomben dienten als Begräbnißftätte. Nichts lag näher, als folche Bilder hier aufzuftellen, welche fich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenfeitige Leben und die Unfterblichkeit beziehen, alfo eine fepulcrale Bedeutung befitzen. Beifpiele von Befreiungen

und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft bot ſowohl das alte wie das neue Teſtament. Die kirchliche Lehre hat ſie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder dieſelben anſchaulich geſtaltet. Dieſem Kreiſe gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Suſanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus u. ſ. w. Auch die am häufigſten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (No. **192**, 2) muß in dieſem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verſtorbenen der Gemeinſchaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widdertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch gefördert, daß auch der letztere auf antiken (etruskiſchen) Graburnen angebracht wurde, alſo eine ſepulcrale Bedeutung beſaß. Nächſt der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geiſter nichts ſo mächtig, als die wunderbare Erſcheinung Chriſti auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeſchichte Chriſti, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologiſchen Beziehungen, die altteſtamentlichen Vorbilder für Chriſtus, wie z. B. Moſes, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreiſe einverleibt. Die Spendung der Taufe und des Abendmahles in den Krypten der Katakomben führte zur Darſtellung der Taufe Chriſti und des Liebesmahles, wenn man nicht im letzteren Falle die Deutung auf die Theilnahme am Male der Seligen, auf ein himmliſches Bankett vorzieht. Endlich kommen noch Porträtfiguren, wie z. B. jene des Todtengräbers oder Foſſors (No. **192**, 3), vor. Ob die ſo häufig wiederkehrende Geſtalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) ſtets auf die beigeſetzte Perſönlichkeit zu beziehen ſei und nicht auch als Allegorie der Kirche oder der befreiten Seele gefaßt werden könne, ſteht dahin.

Die altchriſtliche Plaſtik wird am reichhaltigſten durch die Sarkophagſculpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchriſtliche Rundbilder, Statuen erwähnt, doch ſtößt ihr chriſtlicher Urſprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, im 16. Jahrhundert bei Rom gefunden (No. **41**, 3), iſt nur der untere Theil alt. Der auf der Rückſeite des Stuhles eingegrabene Oſtercyclus zeigt allerdings chriſtlichen Inhalt, die dargeſtellte Perſönlichkeit war aber wahrſcheinlich ein römiſcher Rhetor. Ebenſo, meint man, iſt die Bronzeſtatue des h. Petrus in der Peterskirche (No. **41**, 2) aus einem Conſulporträt nachträglich umgearbeitet worden. (Die ſchönſte altchriſtliche Statue, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Muſeum in Conſtantinopel.) Jedenfalls zeigen die beiden erwähnten Statuen in der Geſammthaltung und in der Behandlung der Gewänder, mit

ſpätantiken Werken verglichen, keinen Unterſchied. Erſt in der Sarkophagſculptur regte ſich wenigſtens in der Compoſition ein ſelbſtändigerer Sinn. Die Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger ſind zwei Reihen übereinander gemeißelt; ſie ziehen ſich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaſter in verſchiedene Scenen gegliedert. Zu den berühmteſten Sarkophagen zählt der in den Vaticaniſchen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfecten Junius Baſſus († 359), von welchem No. **40**, 6 einen Theil der Vorderſeite wiedergiebt. Die Reliefs in dem abgebildeten Fragmente ſchildern in der oberen Reihe Chriſtus über dem Firmamente thronend, (er iſt wie auf dem zweiten Felde, wo er zwiſchen zwei Apoſteln ſteht, unbärtig, jugendlich dargeſtellt) und die Händewaſchung des Pilatus; unten Chriſti Einzug in Jeruſalem, Daniel in der Löwengrube und die Bedrohung Moſis durch die murrenden Israeliten. Ein anderer Sarkophag, in dem chriſtlichen Muſeum des Lateran (No. **40**, 3), zeigt in der Mitte in einer Muſchel die Bruſtbilder der Beigeſetzten. Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Scenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Petrus verleugnet Chriſtum (am Hahne kenntlich), Moſes empfängt die Geſetztafeln, Abrahams Opfer, die Händewaſchung des Pilatus; (unten) Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen und wird von den unzufriedenen Israeliten bedrängt, Daniel in der Löwengrube, Hiob, Heilung des Blindgeborenen durch Chriſtus und die wunderbare Speiſung. Daß zuweilen bloß ſymboliſche Darſtellungen (Tauben, Kreuz) den Sarkophag ſchmücken, zeigt das Fragment eines Ravennatiſchen Sarkophags (No. **42**, 7). Nicht nur in Italien, ſondern auch in Gallien (beſonders ſchöne und zahlreiche Sarkophage beſitzt Arles) und auf deutſchem Boden (No. **40**, 5) waren Sarkophage im Gebrauche.

Das Maß künſtleriſcher Vollendung erſcheint an den Sarkophagsculpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach ſind ſie bloße Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung der Gruppen die Rückſicht auf formale Kunſtregeln. An die Ecken wurden gern ſolche Scenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abſchließenden Charakter beſitzt, wie z. B. der Felſen, aus welchem Moſes Waſſer ſchlägt, der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, ſo werden demſelben rechts und links regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Geſetztafeln durch Moſes angereiht, weil dann für die Hand Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, Köpfe verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen ſelbſt, regelmäßig aus drei Figuren beſtehend, haben keine feſte Ordnung, wiederholen ſich ſo häufig,

daß man auf eine rein äußerliche Zufammenfetzung, auf das Vorhandenfein einer gemeinfamen Vorlage fchließen darf, aus welcher die Steinmetzen, ähnlich wie die römifchen Sarkophagarbeiter, die verfchiedenen Scenen entlehnten. Wir denken an zufammenfallende bildliche Darftellungen der biblifchen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in welchen Wort und Illuftration fich gegenfeitig ergänzten und aus welchen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die fpäteren Miniaturmaler, fchöpften. Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeon (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts. Die 49 Tetraftichen (24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Teftamente) find offenbar als erläuternde Unterfchriften von Bildern zu faffen. Sie beziehen fich fchwerlich auf Wandgemälde, fondern auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künftlern als Vorlagen dienten. Für die Auswahl der Scenen zu Sarkophagreliefs war die Beftimmung der Sarkophage maßgebend. Die Mehrzahl derfelben befitzt eine fepulcrale Bedeutung, verfinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und ftimmt in auffallender Weife mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagfculpturen wie in den alten Katakombengemälden erfcheint die Darftellung der Paffion ausgefchloffen. Die frühefte Befchreibung eines Kreuzigungsbildes (Chriftus zwifchen den beiden Schächern) findet fich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher fich vielleicht der Holzfchnitzer an der Thüre in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem 5. Jahrhunderte, richtete.

Neben den Sarkophagfculpturen bilden Werke der Kleinkunft, wie die mit dem Monogramm Chrifti (No. **41**, 5), der Geftalt des guten Hirten, der Orantin u. f. w. gefchmückten Thonlampen, Goldgläfer mit figürlichen Darftellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchriftlichen Kunft. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs gefchmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Perfonen von Confularrang befchenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch folche zu den öffentlichen Spielen ein. Eine Probe diefer vielfach noch erhaltenen Confular-Diptychen liefert No. **41**, 4, die untere Hälfte der Schaufeite eines Diptychons darftellend, eine Löwenhetze, während auf der oberen (nicht reproducirten) Hälfte der Conful Areobindus abgebildet erfcheint, in feiner Amtstracht, die „mappa“, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Hand. Die chriftliche Kirche ver-

wendete ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohlthäter der Kirche, der Verftorbenen in denfelben zu verzeichnen, welche fodann bei dem Gottesdienfte verlefen wurden. Auch für die Herftellung kirchlicher Geräthe bediente fie fich des Elfenbeins. Eine Rundbüchfe aus frühchriftlicher Zeit, zugleich ein Zeugniß des noch vorwaltenden antiken Formenfinnes, bewahrt das Berliner Mufeum. Die Reliefs, in der Abbildung (No. **42**, 1) abgewickelt, ftellen den unbärtigen Chriftus auf dem Throne von den Apofteln begleitet und ihm gegenüber das Opfer Ifaaks dar.

Erft nachdem der Gottesdienft fefte Formen und die chriftlichen Gemeinden eine fcharfe Gliederung gewonnen hatten, empfing auch das Kirchengebäude ein beftimmtes, gefetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden fchon frühzeitig gottesdienftliche Verfammlungen gehalten. Wir wiffen von Zufammenkünften in Privathäufern angefehener Gläubigen. Auch in den Katakomben wurden Cultusräume eingerichtet, Kapellen, an welchen man die für die Trennung der Gefchlechter geübte Vorforge — zwei Gemächer, das eine für die Männer, das andere für die Frauen beftimmt, wurden durch einen mittleren Gang auseinander gehalten — und die Ausbildung der fpäteren Chortheile, des halbkreisförmigen gewölbten Abfchluffes an der Schmalfeite (Apfis), mit dem Bifchofsthrone in demfelben, beobachtet. Der für die Gemeinde beftimmte Raum war hier natürlich befchränkt. Erft in dem Conftantinifchen Zeitalter (4. Jahrh.) wurden diefe Theile der kirchlichen Anlagen vollftändig ausgebildet. Kaifer Conftantin befahl die Bethäufer zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die chriftlichen Kirchen der Name B a f i l i k a vorherrfchend, während fie früher Dominicum hießen. Vielleicht hängt der neue Name mit der von Conftanftin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch fich ihre Geftalt änderte, zufammen. Der Name Bafilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Bafiliken der römifchen Fora, die Markt- und Gerichtshallen in Kirchen umgewandelt oder doch wenigftens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erftere Meinung ift völlig unhaltbar, da die Marktbafiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung chriftlicher Bafiliken ihren urfprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Anficht kann nur in ftärkfter Befchränkung gelten, zumal da es auch in den vornehmen Privathäufern und Paläften (vgl. No. **13**, 6) Bafiliken gab, überhaupt in den Privathäufern Räume, die fog. oeci nachgewiefen wurden, welche den Bafiliken ähnlich waren und zur Aufnahme einer größeren Menfchenzahl fich eigneten. Am eheften darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über den niedrigeren Seitenhallen auf die forenfifche

Bafilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.

Altchriftliche Bafiliken haben fich nicht unverfehrt bis auf unfere Tage erhalten. Die beiden größten römifchen Stiftungen des vierten Jahrhunderts, die Peterskirche und die St. Paulskirche, find, jene vollftändig, diefe bis auf einen geringen Bruchtheil von der Erde verfchwunden. Ueber die Befchaffenheit der alten Peterskirche belehren uns Zeichnungen (No. **44**, 1 u. 2), die Paulskirche ift nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden (No. **44**, 3 u. 4). Aber auch, als fie noch aufrecht ftanden, zeigten fie vielfach Spuren der fchmückenden Thätigkeit, welche faft alle Jahrhunderte mit befonderer Vorliebe den ehrwürdigften Werken chriftlicher Kunft zuwendeten. Ueber die urfprüngliche Geftalt der altchriftlichen Bafiliken belehren uns am beften Bilder derfelben auf Sarkophagen und namentlich ein bronzener Lampenträger in der Geftalt einer Bafilika, welcher in Afrika gefunden wurde.

Die Durchfchnittsform der altchriftlichen Bafilika, wie fie befonders in Rom im vorigen Jahrtaufende feftgehalten wurde, läßt fich in folgenden Zügen zufammenfaffen. Dem Baue trat (fpäter gewöhnlich nach Weften) ein Vorhof — atrium — vor, vierfeitig, mit der Bafilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen — cantharus — für die Abwafchungen der Gläubigen verfehen. Der Vorhof führte in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptfchiff und niedrige Seitenfchiffe getheilt war. Das Mittelfchiff fchloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab, jenfeits deffen fich die Apfis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bifchofsfitze und der Priefterbank öffnete. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über fich, bald durch Bogen verbunden, trugen die Obermauer des Mittelfchiffes, welches, wie die Seitenfchiffe, mit einer flachen Holzdecke gedekt war. Zuweilen fah man (doch gewiß noch nicht in der altchriftlichen Zeit, fondern erft in den fpäteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachftuhl; in einzelnen Fällen fchob fich zwifchen Apfis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhaufes hinausragend. Thurmanlagen waren in der früheften Periode der chriftlichen Baukunft nicht üblich. Sie kommen fchwerlich vor dem fiebenten Jahrhunderte vor, haben überhaupt erft in der nordifchen Architektur eine reiche Ausbildung gewonnen. Von den römifchen Bafiliken, welche wenigftens theilweife aus der altchriftlichen Zeit fich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in

Laterano, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura intereſſirt in konſtruktiver Beziehung beſonders die klein Kirche S. Praſſede (No. **44**, 6). Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer geſpannte Bogen zur beſſeren Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit iſt ſchon der einfache Baſilikenſtil verlaſſen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, der allerdings nicht in Rom weiterſproßte, in der Architektur des Mittelalters ſonſt aber eine fruchtbare Entwickelung fand.

Beſſer als die Innenanſichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente (No. **44**, 8) über die innere Einrichtung der Baſilika. S. Clemente iſt nicht mehr die urſprüngliche Kirche; dieſe hat ſich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verſchüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerſtörung des ganzen Stadttheiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden ſich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In dieſen trug man viele bewegliche Gegenſtände aus der verlaſſenen älteren Kirche über und ſtellte ſie in gleicher Weiſe wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieſer jüngſten Baſilika der alterthümlichſte Schein verliehen. Im Mittelſchiff iſt durch niedere Schranken (cancelli) ein Raum für die Sänger, die niedrige Geiſtlichkeit abgeſondert, ein niederer Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ableſen der Evangelien und Epiſteln, verbunden waren. Neben dem Ambo ſtand häufig ein reich geſchmückter Leuchter, beſtimmt, die Oſterkerzen zu tragen. Der Altar in der Tiefe des Mittelſchiffes erhob ſich, beſonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, auf mehreren Stufen. Ihn bedeckte, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ciboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen Apſis hatten der Biſchof und die höhere Geiſtlichkeit ihre Sitze.

Entbehrte auch das Aeußere der altchriſtlichen Baſiliken nicht vollſtändig des Zierraths (Spoletaner Kirchen des fünften Jahrh. zeigen z. B. plaſtiſch dekorirte Thüren und Fenſter), ſo blieb doch das Innere derſelben der Hauptſchauplatz der ornamentalen Künſte. Hier ſammelten ſich bald koſtbare Geräthe, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hoſtienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche ſpannten ſich an den Wänden. Den reichſten Schmuck empfingen die Räume der Baſiliken durch die Moſaikmalerei.

Dieſelbe war in der römiſchen Kaiſerzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits in den Katakomben verwendet und fand nun in den Baſiliken ſeit Conſtantin eine ſo eifrige Pflege, daß ſie geradezu als typiſch für die altchriſtliche Zeit gilt. Den Fußboden

und theilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten (opus tessellatum), an den Oberwänden, an Bogen und Nischen glänzten Ornamente und Figuren, welche aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, gebildet wurden. Der Goldgrund, von welchem sich die Figuren abheben, erscheint meistens so hergestellt, daß Metallblättchen zwischen zwei Schichten Glas gelegt und diese dann zusammengeschmolzen wurden.

Die Mosaikmalerei ist festen und engen Schranken der Wirksamkeit unterworfen. Schon die Theilung des Werkes, die mechanische Uebertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand und in Farben — denn der Mosaikarbeiter componirt in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zug der Linien, den leisen Uebergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vortheile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler, als jede andere Art malerischer Technik. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen, großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, welcher die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der altchristlichen Jahrhunderte stempelt.

Ueber die Anordnung der Mosaiken in den Basiliken gibt die Ansicht des Inneren der St. Paulskische (No. **45**, 1) Auskunft. Den Triumphbogen schmückt das Brustbild Christi, dem sich oben die Evangelistenzeichen, weiter unten Engel und die 24 Aeltesten der Apokalypse (Cap. 4, Vers 6—10), Kronen vor den Stuhl Christi werfend, anschließen. Noch tiefer sind die Gestalten der Apostelfürsten gezeichnet. An dem Gewölbe der Apsis treten uns Christus zwischen Heiligen thronend und darunter die Apostel entgegen. Allerdings fällt dieses Apsismosaik in eine viel spätere Zeit (13. Jahrh.), während die Bilder am Triumphbogen dem fünften Jahrhunderte angehören. Doch geht die Composition auch des Apsisbildes offenbar auf ältere Vorbilder zurück, und die Vergleichung mit dem Apsismosaik in S. Cosma und Damiano am römischen Forum (No. **192**, 6) aus den Jahren 526—530 zeigt die Aehnlichkeit der Anordnung und die Verwandtschaft des Stiles, soweit die immer zunehmende Verarmung und Rohheit des künstlerischen Geistes eine solche zuläßt. Denn es besitzt die altchristliche Kunst in Rom ein Doppelgesicht. Während sie auf der einen Seite die antiken Formen in das folgende Weltalter hinüberleitet, läßt sie auf der anderen

Seite, da ein neuer auffrifchender Zug zunächft nicht hinzutritt, diefelben allmählich erftarren und den ganzen Kunftfinn erfterben. Daher find die Denkmäler der Malerei, je näher fie der antiken Zeit ftehen (z. B. die reftaurirten Mofaiken in S. Pudentiana in Rom aus dem Ende des 4. Jahrh. und jene in S. Sabina aus dem 5. Jahrh.), defto vollkommener.

---

2. Oströmisches Reich.

Die Verbindung mit dem Reichsfitze, die Anfiedlung in Rom übte auf die Geftaltung und Entwicklung des Chriftenthums den mächtigften Einfluß. Indem es fich in Rom herrfchend machte, wurde es Weltreligion. Auch das Schickfal der Kunft wurde dadurch entfchieden und derfelben ein vorwiegend römifches Gepräge aufgedrückt, wobei die Bedeutung des griechifchen Elementes, welches fich bereits in der kirchlichen Sprache offenbarte, und die Einwirkung des Orientes auf die Symbolik (Fifch) nicht überfehen wird. Kein Zweifel, daß in den orientalifchen Provinzen des Reiches mindeftens eben fo früh wie in Rom chriftliche Gemeinden erftanden und kirchliche Anlagen in die Höhe ftiegen. Aber erft feit der Uebertragung des Kaiferfitzes nach Conftantinopel (330) erftarkte der Cultureinfluß des Orients. Es ift bei der Zerftörung gerade der älteften Denkmäler und der noch nicht vollftändigen Durchforfchung der fyrifchen und kleinafiatifchen Landfchaften nicht leicht, im Einzelnen den Einfluß nachzuweifen, welchen die Ueberlieferungen der älteren Kunft, die Eigenart des Landes auf die oftrömifche Kunft des vierten bis fechften Jahrhunderts ausübten. Betrachtet man z. B. den Pfeiler und den Bogenanfatz (No. **45**, 7) von der fogenannten goldenen Pforte in Jerufalem, welche zu dem heiligen Bezirke der Mohamedaner (Harâm efch-Scherif), wo fich ehemals der Zionstempel erhob, führt, diefe fcharf gezackten, fpitzen Blätter, fo erkennt man fofort eine der hellenifch-römifchen Weife fremde Behandlung des Ornaments. Diefe Laubzeichnung fteht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer fyrifchen Kirche (No. **45**, 9) deutlich wieder. Von der Baukunft im inneren Syrien befitzen wir erft feit wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabifche Stämme wanderten im erften chriftlichen Jahrhunderte nach dem Norden und fiedelten fich in dem Haurângebiete (füdlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghaffaniden, bald von chriftlicher Cultur durchftrömt, erhielt fich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabifcher Wanderftämme zufammen und gerieth voll-

kommen in Vergessenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der heidnischen Zeit wie aus der altchristlichen, haben sich aber in großer Zahl und merkwürdig unversehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Haurân, durchgängig vulkanischer Boden, ist ebenso holzarm, wie reich an leicht zu bearbeitendem Gestein (Dolerit). So bildete sich hier naturgemäß ein Steinbau aus, welcher auf Gliederung und Formen Einfluß übte. In Steinhöhlen wohnte seit urdenklichen Zeiten die Bevölkerung. Als man zu Freibauten schritt, wurden behauene Steinbalken ohne Mörtel auf einander gelegt; Steinplatten, von Pfeilern oder Consolen getragen, bilden die Decke, selbst die Thüren des Erdgeschosses werden durch steinerne Flügel geschlossen. Aus Stein sind die Bänke im Innern, die Schränke, selbst die Leuchter. Selbstverständlich wurde auch bald der Steinschnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäusern kommen im Haurân Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römischer, Basiliken und Klöster aus christlicher Zeit vor. Durchaus verwandt mit den Bauten im Haurân ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Derselben sind die Proben der Architektur Centralsyriens auf Bogen No. **45**, 6 u. 8 entlehnt. Von der dreischiffigen Basilika von Turmanin sehen wir die Fassade mit der offenen Säulenhalle über dem Portal und den Thürmen zur Seite, von der gleichfalls dreischiffigen Kirche von Qualb-Luzeh die halbkreisförmige Apsis, an welcher namentlich die auf einander gestellten Säulen auffallen. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der mittelsyrischen Architektur und der oströmischen Kunst ist nicht nachweisbar; doch erscheinen folgende Momente bedeutsam: Auch in der oströmischen Architektur lebt ein Steinstil, wesentlich auf das Material des Steines berechnet und daher durch Bogen und Wölbungen ausgezeichnet, gerade durch jene Elemente, die in der orientalischen Baukunst vorgebildet wurden; hervorragende byzantinische Baumeister entstammen asiatischen Provinzen; in noch reicherem Maße gilt dieses von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, welche die byzantinischen Kaiser seit Constantin in Palästina errichteten, und endlich ist eine gewisse Verwandtschaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Gesimsen und Kapitälen (vgl. No. **42**, 8) zwischen den syrischen Werken, die selbst wieder auf eine ältere jüdisch-phönizische Kunst zurückgehen, und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.

Die oströmische Architektur ging nicht ursprünglich gleich von einem bestimmten Bautypus aus. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Decorationsformen ein Muster in den Vordergrund, welches in der byzantini-

ſchen Kunſt und weiterhin in allen von Oſtrom im Glauben und in der Cultur abhängigen Landſchaften die Alleinherrſchaft behauptete. Es läßt ſich am beſten als Centralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war ſchon im früheren Weltalter, wie das Beiſpiel des römiſchen Pantheon zeigt, im Gebrauch. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die altchriſtliche Zeit. Die Grabkapelle der Tochter Kaiſer Conſtantins vor der Porta Pia in Rom (No. **45**, 5) iſt ein Rundbau, in welchem 24 gekoppelte oder gepaarte Säulen die mittlere Kuppel tragen. Eine centrale Anlage empfahl ſich überhaupt für Grabkapellen und Taufkapellen (Baptiſterien). Als ein Baptiſterium gilt deßhalb die alte Kirche S. Maria zu Nocera de' Pagani bei Neapel (No. **45**, 2). Aber auch wenn dieſe beſondere Beſtimmung nicht dafür ſprach, griff man nicht ſelten zur Rundform und zum Kuppelbaue; ſo bei der Kirche S. Stefano rotondo in Rom (No. **45**, 4), doch hier mit flacher Decke, und bei der Kirche S. Lorenzo in Mailand (No. **45**, 3), vorausgeſetzt, daß wir es hier mit einem altchriſtlichen Kirchenbau und nicht mit einem römiſchen Werke zu thun haben. Dennoch erreicht erſt in der oſtrömiſchen Architektur ſeit dem ſechſten Jahrhundert der Kuppelbau eine hervorragende kunſtgeſchichtliche Bedeutung. Die Conſtruction der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bautheile werden mit ihr in eine engere und feſtere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meiſtens quadratiſchen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwiſchen die Bogen eingeſchoben ſind, hier den Raum ausfüllen und der geſchloſſenen Rundung näher bringen, ruht ein Geſimskranz, über welchem ſich die gewöhnlich flach geſpannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandniſchen ſind beſtimmt, theils dem Druck der Kuppel Widerſtand zu leiſten, theils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In dieſem feſt gegliederten Syſtem von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die ſich der Flächendecoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beſchränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberſtock des Umganges, welcher ſich an den höheren Kuppelraum anſchließt, oder ſind innerhalb der größeren Bogen aufgeſtellt. An der Bildung der Säulenkapitäle erkennt man am beſten die Stilwandlung. Selbſt da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde (No. **42**, 6 u. 8), ging doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren. Gemeinhin erſcheint aber das byzantiniſche Kapitäl (No. **43**, 6, 7 u. 9) als ein abgeſchrägter Steinwürfel, deſſen Seiten an den Rändern von einem flachen Or-

namente eingerahmt, im mittleren Felde von einer ohne alles Naturgefühl gezeichneten Ranke überzogen sind.

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in die Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des h. Sergius in Constantinopel (No. **43**, 8) wie das prunkvollste und großartigste Werk der byzantinischen Kunst, die Sophienkirche. Ihre Anfänge gehen auf Kaiser Constantin zurück. Nach einem Brande 532 wurde sie von *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer Vollendung 537 ein Erdbeben die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wieder hergestellt. Die ursprüngliche Gestalt wird durch spätere Anbauten z. B. Minarets arg verdeckt (No. **43**, 1), und auch die innere Ausstattung wurde durch die Verwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof führte zu einer doppelten Vorhalle. Das Innere (die linke Hälfte des Grundrisses [No. **43**, 2] bezieht sich auf das untere, die rechte auf das obere Stockwerk) empfängt das charakteristische Gepräge durch die mächtige bis zur Höhe von 179 Fuß über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und östlich und westlich von Halbkuppeln begrenzt wird. In die Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der mittlere Raum sich namhaft erweitert. Wie ausschließlich derselbe aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Theil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, welche durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Die Pfeiler schnüren sie ein und nehmen ihnen den Charakter der Nebenschiffe. Der Längendurchschnitt der Kirche (No. **43**, 3) lehrt die Höhengliederung kennen und deutet wenigstens die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen an. Von den erhaltenen Mosaikbildern in der Sophienkirche dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Justinians angehören; wie denn überhaupt die Summe der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem altchristlichen Oriente äußerst gering ist. (Mosaiken in den später in Moscheen umgewandelten Kirchen des h. Georg und der h. Sophia in Salonichi). Einigen Ersatz bieten dafür ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (h. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrh.), aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch decorative Malereien, Pflanzen und Thierdarstellungen beliebt waren, daß aber außerdem historische Schilderungen aus dem alten und neuen Testamente, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Weitere Aufklärung über die Kunstzustände im oströmischen Reiche danken wir den griechischen illustrirten Hand-

fchriften aus dem 6. Jahrhundert (Fragment eines Evangelarium in Roffano in Calabrien, Fragment der Genefis und das Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, ein fyrifches Evangelarium vom J. 586 in der Laurentiana in Florenz). Die hohe Bedeutung der heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausftattung einzelner Handfchriften und den Eifer, mit welchem die übrigens fchon im klaffifchen Alterthume gepflegte Büchermalerei, fpäter Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wird auch zunächft der Maler von der Abficht, die im Texte befchriebenen Ereigniffe deutlich wiederzugeben geleitet, fo verrathen doch einzelne Züge die fortdauernde Herrfchaft einer guten alten Kunfttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Gewänder, die Geberden der einzelnen Geftalten; der antiken Kunft ift auch die Einflechtung allegorifcher Figuren zur Verfinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die Beigabe von Perfonificationen zur Verdeutlichung der Oertlichkeiten entlehnt.

---

3. Ravenna.

In enger Beziehung zu der oftrömifchen, vorwiegend vom Hofe gepflegten Kunft ftehen die Bauwerke von Ravenna. Das fünfte Jahrhundert führte diefen alten Hafenplatz in die Reihe der Hauptftädte des Reichs ein und ließ hier eine Kunftthätigkeit aufblühen, die noch im fechften Jahrhundert fich lebendig erwies. Als Refidenz des Kaifers Honorius und feiner Schwefter Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Oftgothenkönigs Theodorich (feit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten, Bafiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palafte gefchmückt. Schon bei diefen älteren Werken beobachtet man mannigfache Abweichungen von dem gleichzeitigen altchriftlichen Stile Roms. Die Grabkirche der Galla Placidia (S. Nazaro e Celso) erfcheint in der Form des lateinifchen Kreuzes errichtet; die Wirkung im Innern wird ausfchließlich durch den malerifchen Schmuck beftimmt, eine architektonifche feinere Gliederung fehlt. An dem mit einen riefigen Steinblocke gefchloffenen Grabmale Theodorichs find die einzelnen Bauglieder, z. B. Gefimfe, bis zur Unkenntlichkeit bereits verwildert. Die Bafilika S. Apollinare nuovo aus der Zeit Theodorichs (No. **42**, 9) zeigt in der Bildung der Kapitäle und Kämpferauffätze Anklänge an die oftrömifche Bauweife. Die Säulen find durch Bogen verbunden, die Gliederung (in Stucco) aber fteht noch unter dem Einfluffe der antiken Architektur. Die Bafilika S. Apollinare in Claffe (der Hafenftadt Ravenna's), eine Stiftung des fonft unbekannten Julius Argentarius (534—549) bringt uns eine weitere Entwickelung

des Bauftiles vor die Augen. Die äußeren Mauerflächen (No. **42**, 4) erfcheinen durch Flachbogen und Backfteingefimfe (No. **42**, 5) belebt; der Altarraum (No. **44**, 5) erhebt fich auf mehreren Stufen über das Mittelfchiff. Die Kirche S. Vitale endlich (No. **43**, 4 u. 5) ift ein von der Kuppel gekrönter Polygonalbau. Die Bauzeit: 526—547 fällt mit jener der verwandten Kirche des h. Sergius in Conftantinopel zufammen. Holte hier der ravennatifche Baumeifter fein Vorbild, oder haben wir ein älteres gemeinfames Vorbild anzunehmen?

Acht Pfeiler, im Achteck geftellt, tragen die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohltöpfen conftruirte Kuppel. Ein gleichfalls achtfeitiger Umgang fchließt fich an den Kuppelraum an und öffnet fich im Doppelgefchoß gegen den letzteren in der Weife, daß zwifchen die Hauptfeiler im Halbkreife zurückweichende Säulen geftellt find, welche das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch die Bodenbefchaffenheit bedingt.

In allen Ravennatifchen Kirchen bilden die Mofaikgemälde, welche an den Kuppeln, Gewölben und Wänden ftrahlen, den Hauptfchmuck. Die älteren Mofaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptifterium (S. Giovanni in Fonte) und in der Grabkapelle der Galla Placidia, lehnen fich noch unmittelbar an die altchriftlichen Werke Roms an und theilen mit diefen die Anklänge an die Antike, fo im Ornamente, in der Zeichnung der Gewänder und in den Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle uns erhaltenen Werke in diefer Hinficht überragend, find die Mofaiken im Baptifterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes das Bild der Taufe Chrifti, weiter unten in Streifen Apoftel und Heilige zwifchen Rankenwerk und phantaftifchen Architekturen. Eine merkliche Stiländerung wird dagegen in den fpäteren Mofaiken (S. Apollinare nuovo, S. Vitale, S. Apollinare in Claffe) beobachtet. Die Erweiterung des Darftellungskreifes feffelt am meiften das Intereffe. Zu Huldigungsfcenen, Prozeffionen treten noch hiftorifche Schilderungen aus dem alten und neuen Teftamente hinzu, die letzteren zum Theile noch in der kurzgedrängten Faffung, wie auf den Sarkophagreliefs. Der Eindruck diefer Mofaiken ift ungleich weniger harmonifch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunftvermögens und Erblaffen der antiken Erinnerungen wahr. Auf der anderen Seite ift gerade um die Mitte des vorigen Jahrtaufends der chriftliche Geftaltenkreis beinahe vollftändig feftgeftellt worden. Nicht gering waren die Schwierigkeiten, diefelben in malerifche Formen zu bannen. Neue Empfindungen, neue Charaktere tauchten auf; ehe aber noch der rechte Ton der Erzählung und der richtige Aus-

druck der Charaktere gefunden war, mußte die äußerliche Schilderung der Ereigniſſe und der grobe Schein des Porträtmäßigen genügen. An ſich war der Uebergang von der ſymboliſchen Kunſt (z. B. der gute Hirte) zur hiſtoriſchen ein großer Fortſchritt, er wurde aber zunächſt mit dem Verluſte der Formenſchönheit erkauft. Auch wenn die Verwilderung des Schönheitsſinnes, die Folge der Verarmung und der politiſchen Zuchtloſigkeit, nicht ſo arg um ſich gegriffen hätte, ſo würden ſich die antiken Ueberlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwieſen haben. In ähnlicher Weiſe ging auch die Reinheit und Schönheit der römiſchen Sprache zu Grunde. Eine ausgelebte Kunſt miſcht ſich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten und weckt ſo den Eindruck des halb Ueberreifen, halb noch Ungelenken, den wir aus den Moſaiken des fünften und beſonders ſechſten Jahrhunderts empfangen. Dazu kommt noch die Einwirkung der byzantiniſchen Hofſitten. Ceremonielle Tracht und Haltung, ſteifes, höfiſches Weſen fanden in der kaiſerlichen Reſidenz am Bosporus, in der Nachbarſchaft des Orients eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreiſe der Kunſt übertragen. Nicht allein in Aeußerlichkeiten, wie in Coſtümen, möchten wir Anklänge an das höfiſche Ceremoniell entdecken; auch die Bewegungen, z. B. der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenſpiel erſcheinen ceremoniell geregelt, ſelbſt in den Heiligengeſtalten, die ſich ſtumm und demüthig dem Allerhöchſten nahen und ſich vor ihm wie Unterthanen beugen und in ſtummer Unterwürfigkeit verharren. (Ein Beiſpiel einer ceremoniellen Scene, wie Juſtinian dem h. Vitalis Opfergeſchenke darbringt, zeigt No. **192**, 5 aus S. Vitale in Ravenna.) Unter den zahlreichen in Ravenna erhaltenen Sculpturwerken beſitzt der Stuhl (Kathedra) des Biſchofes Maximianus (546—552) wegen der ſicheren Zeitbeſtimmung beſonderen Werth. Er iſt mit Elfenbeinplatten bedeckt und zeigt an der Vorderſeite Heiligengeſtalten von ſorgfältigſter Arbeit aber harter Zeichnung (No. **40**, 5), an den Seitenlehnen und der Rücklehne Darſtellungen aus dem Leben des ägyptiſchen Joſephs und Chriſti, in welchen die lebendige Kompoſition die techniſche Ausführung weit überragt und auf beſſere ältere Vorbilder ſchließen läßt.

---

4. Byzantinische Kunst.

Die Einwanderung der Langobarden in Italien bereitet der alten weſtrömiſchen Kultur das Ende. Sie bedeutet keine bloße Ueberfluthung des italieniſchen Bodens durch fremde Kriegshaufen,

fondern eine dauernde Befiedlung des Landes. Es wird der Grund zu den Beziehungen zwifchen Italien und dem germanifchen Norden gelegt, welche den Gang der Weltgefchichte im Mittelalter beftimmten, zugleich die Kirche zum Hauptträger der lateinifchen Bildung erhoben. Die Knüpfung neuer Bande löfte allmählich das längft bereits gelockerte Verhältniß zum oftrömifchen Reiche. In demfelben Maße in welchem fich Oftrom dem Abendlande entfremdet, nähert es fich dem Oriente, welchem es ohnehin durch feine Weltlage zuneigt. Seit dem 6. Jahrhunderte entfteht die eigentliche byzantinifche Kultur, und nimmt auch die felbftändige byzantinifche Kunft den Anfang. Will man ein äußeres Wahrzeichen für die Wendung der Dinge, fo bietet ein folches die Aufhebung der athenifchen Philofophenfchule im Jahre 529. Damit wurde die letzte Quelle antiker Bildung, fo dürftig fie auch noch fließen mochte, abgefchnitten. Als die den Griechenftämmen angeborene Luft an fpekulativem Grübeln wiedererwachte, wurde sie nur im Dienfte einer fpitzfindigen Dogmatik verwendet. Der Bilderftreit und die Bilderverfolgung, welche im Jahre 726 begannen und mehrere Menfchenalter lang wütheten, unterbrachen die Kunftpflege und hemmten die ftetige Entwickelung. Nachdem der Bilderftreit beigelegt war, kam wieder die Kunftübung zu Ehren. Zwar verfuchten zur Zeit der makedonifchen Dynaftie (867—1056), wahrfcheinlich unter dem Einfluß des Hofes, einzelne Künftler an die ältere Tradition anzuknüpfen. Den Beweis dafür liefern mehrere damals gefchaffene Bilderhandfchriften (Pfalter in der Parifer Nationalbibliothek) und die genauen Kopien, welche von altchriftlichen illuftrirten Codices genommen wurden. Doch gewann die in Klöftern und von Mönchen gepflegte Kunftrichtung immer mehr die Herrfchaft. Die dogmatifche Tendenz, das Streben nach frommer Erbauung vertrug fich fchlecht mit dem einfachen, klaren Erzählungstone des älteren Stiles, noch fchlechter mit dem reineren Formenfinne und der größeren Naturfrifche, welche noch in den Werken der altchriftlichen Kunft walteten. Die Geftalten wurden fteif, die Bewegungen hart, der Ausdruck unlebendig. Der perfönliche Antheil der Künftler verringerte fich und mußte bis zur Null finken, je lehrhafter die Darftellungen wurden, je enger fie mit dogmatifchen Beziehungen verknüpft werden mußten. Die kirchliche Vorfchrift trat an die Stelle der freien künftlerifchen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur auslebenden Völkern erfcheint der Zuftand der Erftarrung nachgerade als der gefetzmäßige. Byzanz wiederholt das Schaufpiel, welches Aegypten im Alterthume bietet. Schwer fällt daher die Zeitbeftimmung der einzelnen Werke, namentlich feit dem 11. Jahrh., und eine Anweifung für Maler, welche in der vorliegenden Form wahrfcheinlich erft gegen das Ende des

Mittelalters redigirt wurde (das Malerbuch vom Berge Athos), beſitzt auch für viel frühere Jahrhunderte volle Geltung; ſelbſt eine lange Reihe altchriſtlicher Motive hat ſich, wie man aus dem Buche und aus den noch vorhandenen Werken erſieht, äußerlich unverändert im Anſehen erhalten. Man darf übrigens nicht an einen barbariſchen Zuſtand, welcher dem Leben alle feineren Reize raubte, denken. Die techniſche Tüchtigkeit blieb die längſte Zeit auf einer ſehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande vielfach zum Muſter dienen. In der Herſtellung von Moſaikbildern beſaßen die Byzantiner nahezu ein Monopol, in den Fächern des Kunſthandwerkes wie in der Goldſchmiedekunſt, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinſchnitzerei, in der Seidenweberei, überragten ſie weithin die übrigen chriſtlichen Völker. Viele Werke byzantiniſcher Kleinkunſt gelangten erſt im Laufe der Kreuzzüge in den Weſten und Norden Europa's wie z. B. die Elfenbeintafel im Trierer Domſchatz (No. **42**, 2) welche die Uebertragung von Reliquien in eine Kirche Conſtantinopels ſchildert. Doch hat auch ſchon früher ein reger Verkehr in den Produkten des Kunſthandwerkes zwiſchen dem Oriente und dem Abendlande beſtanden und ſoweit darf man auch einen Einfluß der byzantiniſchen Kunſt auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrſchenden byzantiniſchen Kunſtſtile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, iſt eine eitle Fabel. Der Occident ging in der Kunſt bereits ſeit der Karolingiſchen Periode ſelbſtändig, nur auf die altchriſtliche und römiſche Tradition fußend, ſeine eigenen Wege. Wohl aber hat die byzantiniſche Kunſt bei den Völkern, welche ſich zur orientaliſchen Kirche bekennen, bei den Neugriechen, den Oſtſlaven, Bulgaren, Rumänen eine führende Rolle behauptet und hier ſich bis auf die Gegenwart forterhalten.

Ein Beiſpiel des ſpäteren byzantiniſchen halb verkümmerten, erſtarrten Bauſtiles liefert die Muttergotteskirche (Theotokos) in Conſtantinopel (No. **43**, 10) aus dem zehnten Jahrhunderte. Sie iſt, wie die meiſten Kirchen des Orients, von kleinem Umfange und, wenn man von der Vorhalle abſieht, beinahe quadratiſch im Grundriſſe. Der Hauptkuppel treten Nebenkuppeln zur Seite, die Apſis, welche unſere Anſicht zeigt, wird im Vieleck geſtaltet. Eine reiche Gliederung des Baues kennt der byzantiſche Stil nicht; ſie wird zuweilen durch den Farbenwechſel der Ziegelſchichten erſetzt, wie auch im Innern die bis zur geringſten Kloſterkirche herab übliche Bemalung der Wände nach einem überall gleichmäßig feſtgehaltenen Plane den ausſchließlichen Schmuck bildet. In einzelnen Fällen bringt die Kenntniß theils der abendländiſchen, theils der mohamedaniſchen Kunſt Abwechslung in den herrſchenden Typus. Als Probe mag eine rumäniſche Kirche, die Kloſterkirche von Kurtea d'Argyiſch

(No. **48**, 6 u. 7) dienen. Sie wurde 1526 vollendet und angeblich von dem Fürften Nyagon, der in Conftantinopel die Baukunft betrieben hatte (nach anderen Nachrichten von einem auch in der Volkspoefie verherrlichten Architekten Namens Manolli), errichtet. An einen quadratifchen Kuppelbau fchließt fich noch eine zweite, gleichfalls mit Kuppeln gefchmückte kreuzförmige Anlage an. Der Grundriß wie der innere Schmuck und die Anordnung der Kuppeln entfprechen dem überlieferten byzantinifchen Stile, die Decoration der äußeren Wände dagegen offenbart den Einfluß der arabifchen Kunft. Die Wechfelwirkung zwifchen der byzantinifchen Kunft und der Richtung, welche die Völker des Islam einfchlagen, kann übrigens fchon im vorigen Jahrtaufend beobachtet werden. Die Vorbilder für byzantinifche Paläfte des neunten Jahrhunderts bot die Refidenz der Chalifen in Bagdad. Auf der andern Seite lehnten fich die Bauten der Araber in Syrien an die hier vorgefundenen älteren byzantinifchen Werke vielfach an. Sie verwandelten nicht allein Kirchen in Mofcheen und holten das Material von antiken und altchriftlichen Werken, fondern entlehnten auch zahlreiche Bauglieder der byzantinifchen Architektur. Als der Chalif Abd-el-Melek im J. 694 auf dem Haram in Jerufalem an der Stelle des Salomonifchen Tempels eine Mofchee, den Felfendom (Kubbet-es Sachra) errichtete, hielt er fich unzweifelhaft an das Mufter der Grabkirche Chrifti und borgte von diefem Baue die Gliederung feines Werkes. Der Felfendom (No. **48**, 3 u. 4) ift ein Achtek und wird im Innern durch einen Doppelkreis von Stützen (abwechfelnd Pfeiler und Säulen) in drei Abtheilungen gegliedert. Im Mittelpunkte erhebt fich der in der jüdifchen und mohamedanifchen Sagengefchichte viel genannte heilige Felfen, der Mittelpunkt der Erde. Die Kuppel, aus Holz, ift nicht mehr die alte, wohl aber haben fich von dem Baue Abd el-Melek's die Säulen erhalten, die er von einem älteren oftrömifchen Werke herbeigeholt hatte. Auch von dem Mofaikfchmuck, Blumengewinden, Vafen mit Trauben und Aehren auf Goldgrund, gehört noch ein großer Theil der urfprünglichen Bauzeit an und weift auf byzantinifchen Einfluß hin.

B. KUNST DES ISLAM.

1. Syrien und Aegypten.

Wie die byzantinifche Kunft fich im Laufe der Zeit mit der griechifchen Kirche gedeckt hat, fo fand auch die Kunft des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohameds. Sie reicht

im Oſten bis nach Indien, im Weſten bis nach Spanien. Unter den mohamedaniſchen Prachtbauten Indiens, auf deren Geſtalt übrigens auch die Erinnerungen an den altheimiſchen Stil einwirkten, ragt die große Moſchee zu Delhi (No. **48**, 1) hervor. Gewaltige Portale im geſchweiften Spitzbogen, dem ſog. Kielbogen (No. **47**, 11), geſchloſſen und von ſchlanken Thürmen begrenzt, führen in den Hof wie in die Gebethalle, über deren Dach ſich mehrere zwiebelförmig ausgezogene Kuppeln erheben. Die maleriſche Decoration, zumeiſt aus muſiviſchen Teppichmuſtern beſtehend, erfüllt nicht allein das Innere mit blendendem Glanze, ſondern dehnt ſich auch über die Flächen der äußeren Architektur aus. Nicht minder reich erſcheinen in Perſien die Moſcheen, Paläſte und insbeſondere die Grabdenkmale geſchmückt. Ein Beiſpiel, freilich aus ſpäterer Zeit, bietet das Grabdenkmal Abbas' II. in Iſpahan (No. **48**, 2), ein Achteck, deſſen Wände mit buntfarbigen Ornamenten bedeckt ſind, wie denn überhaupt hier das Farbenelement in der Architektur eine Hauptrolle ſpielt und die Dürftigkeit der Gliederung verhüllen muß. Unwillkürlich denkt man an die Zelte nomadiſcher Stämme, welche ihren Hauptſchmuck durch Teppiche empfangen. Prägt ſich in Aſien der altorientaliſche Charakter auch in den Werken des Islam deutlich aus, ſo offenbart ein Prachtbau der ſpäteren Türkenzeit, die Moſchee Mohamed II. in Conſtantinopel aus dem funfzehnten Jahrhundert (No. **48**, 5) die Zähigkeit des byzantiniſchen Einfluſſes. Auf den mit Cypreſſen bepflanzten Vorhof, deſſen ringsum laufender Porticus mit kleinen Kuppelgewölben über Marmorſäulen eingedeckt iſt, folgt ein Centralbau in deutlicher Nachbildung der Sophienkirche. Vier Halbkuppeln und vier kleinere Kuppeln umgeben die mittlere Hauptkuppel. Die chriſtliche Herkunft des Architekten *Chriſtodulos* erklärt dieſe Anlehnung.

Von ungleich größerem Intereſſe ſind die Bauten des Islam auf ägyptiſchem und ſüdeuropäiſchem Boden. Im raſchen Sturmlaufe wurde ſchon im ſiebenten Jahrhundert Aegypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptſtadt (Foſtat oder Altkairo) gegründet, einige Menſchenalter ſpäter die Herrſchaft der Chalifen abgeſchüttelt, ein ſelbſtändiges Reich errichtet und das Land zu hoher langdauernder Blüthe emporgebracht. Die arabiſche Architektur birgt mannigfache von außen hineingetragene Elemente in ſich. Es kreuzen ſich byzantiniſche und ſyriſche Einflüſſe. Die antike Kunſt muß zahlreiche Säulen zum Schmuck der neuen Werke hergeben. Selbſt die unter den Saſſaniden vom dritten bis zum ſiebenten Jahrhundert aufblühende perſiſche Kunſt lieh einige Bauformen. Aus dieſen vielfältigen Wurzeln entſtand ein Styl, der Eigenthümlichkeiten genug aufweiſt, um von den anderen verwandten Weiſen

unterſchieden zu werden. Der Spitzbogen und der Hufeiſenbogen (No. **47**, 6) kommen zur Verwendung, doch ohne daß ſie als Gewölbegieder aufgefaßt werden. Noch herrſcht die gerade Decke und insbeſondere die Kuppel vor. Letztere iſt zumeiſt auf quadratiſchem Grundriſſe errichtet, die Zwickel, welche den Uebergang von der Mauer zur Kuppel bilden, werden durch kleine wie Bienenzellen aneinandergereihte aus Gyps oder Holz geformte Hohlkörper geſchmückt. Sie erinnern an Tropfſteinbildungen und führen den Namen Stalaktitengewölbe (Beiſpiel No. **46**, 3). Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengeſimſe über. Den monumentalſten Eindruck üben die Portalbauten der Moſcheen aus, mächtige Niſchen, durch eine Halbkuppel geſchloſſen und die ganze Faſſadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptiſche Faſſadenbau hier noch nachwirkte. Einen anderen Theil einer Moſchee, die Gebethalle, freilich aus ſpäter Zeit, ſtellt No. **46**, 6 dar. Der Kern einer Moſchee iſt der Hof, in deſſen Mitte ſich der Brunnen für die religiöſen Waſchungen befindet. Eine gedeckte Halle umgibt ihn; an ſeiner Oſtſeite, von ihm häufig durch ein Gitter getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler getheilte Gebethalle, im Hintergrunde derſelben die nach Mekka gerichtete Gebetniſche (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel (Mimba), von welcher die Predigt gehalten wird und näher dem Hofe zu ein hohes umgittertes Geſtell (Dikka), dem von Cancellen umgebenen Chorraum in der altchriſtlichen Baſilika vergleichbar, von welchem von einem Vorbeter die Koranverſe für die Fernſtehenden wiederholt wurden. Noch wären als regelmäßige Theile einer Moſcheeanlage das Grab des Erbauers der Moſchee (Makṣûra), die Schule (Medreſi) und der Minaret zu erwähnen, der Thurm mit Balkonen oder Galerien zum Abrufen der Gebetſtunden, der ſich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Cylinder übergeht und auf dem Dache kugelförmige Knöpfe oder Kugelſpitzen trägt.

Die decorative Kunſt entbehrt vollſtändig des plaſtiſchen Charakters, wie ſchon aus dem Mangel an architektoniſchen, ſcharf profilirten Gliedern hervorgeht. Der Malerei iſt die Aufgabe, die Felder, Füllungen und Flächen zu ſchmücken, ausſchließlich übertragen worden. Die arabiſchen Maler Aegyptens verſtanden ſich zwar auch wie die mohamedaniſchen Perſer auf die Wiedergabe von Menſchen- und Thierbildern; das Vollendetſte und Bleibendſte ihrer Leiſtungen ſind jedoch die ornamentalen Muſter, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Geometriſche Figuren liegen ihnen zu Grunde. Dieſelben werden aber nicht im regelmäßigen Wechſel wiederholt, es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von

Nebenfiguren unterſchieden, die einen den anderen untergeordnet. Die Umriſſe derſelben öffnen ſich vielmehr gegen einander, eine Figur geht in die andere über, die Linien ſtatt ſich zu ſchließen, lenken ab und leiten zu der nächſten Figur, ſo daß man nie eine einzige feſt im Auge behält, ſtets weiter gewieſen und von dem ſcheinbar bunten Wechſel der Geſtalten gefangen genommen wird. Zur Verſtärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrſchenden Tone, welcher der ganzen Fläche den beſtimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Contraſte. Gerade ſo wie die Linien in einander fließen, eine Figur mit der anderen ſich verſchlingt, ſo ordnen ſich auch die verſchiedenen Farben nebeneinander, ſo daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen harmoniſchen Ganzen. Das Auge haftet nicht an einer Farbe, ſondern empfängt raſch wechſelnde, im Ganzen aber gut zuſammenklingende Eindrücke. Das Beiſpiel einer einfachen Arabeske iſt auf dem Bogen No. **47**, 5 gegeben. Mit Ranken und Blattwerk verbunden tritt uns die Arabeske auf No. **46**, 4 und No. **47**, 3 und 7 entgegen. Die Thierfiguren, namentlich auf Teppichen oft wiederkehrend und auch auf byzantiniſchen und arabiſch-siciliſchen Geweben heimiſch, haben einen anderen Urſprung. Sie gehen auf die altaſſyriſchen Thierbilder zurück und wurden durch die Saſſanidenkunſt, welche überhaupt den alten Orient mit dem orientaliſchen Mittelalter verknüpft, auf die ſpätere Kunſtperiode vererbt.

---

2. Spanien und Sicilien.

Von Aegypten drang die arabiſche Kunſt, wie die politiſche Herrſchaft des Islam nach der Weſtküſte Afrika's, nach Sicilien und Spanien vor. Die hier geſchaffenen Werke werden gewöhnlich unter dem Namen Werke des maurischen Stiles begriffen. Von der Kunſtthätigkeit der Araber auf Sicilien geben uns nur ſchriftliche Berichte und die Nachbildungen und Nachklänge in der normanniſchen Periode (Paläſte Ziſa und Kuba) kunde. Anders in Spanien. Hier haben zwei Bauten der Araber vor allen anderen Weltruhm errungen, die Moſchee von Cordova und die Alhambra in Granada. Die Anfänge der Moſchee von Cordova fallen bereits in das achte Jahrhundert. Die ſpäteren Erweiterungen haben die Symmetrie geſtört, doch den urſprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. An den Vorhof lehnt ſich die urſprünglich von zehn Säulenreihen durchſchnittene Gebethalle an (No. **47**, 1). Die Säulen, faſt alle

römischen Denkmälern entlehnt und durch gezackte Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die gerade Decke ruht (No. **46**, 1). Der Wechsel von weißen Steinen und rothen Ziegeln stimmt vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Das Lustschloß der maurischen Könige von Granada, nach der rothen Farbe des Gesteins Alhambra benannt, vorwiegend dem 14. Jahrhundert angehörig, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Vertheilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben in unserer Phantasie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumerischen, dem Gesange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten gibt sich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der ganzen Anlage bilden. Um den Hof der Alberca (auf dem Grundrisse No. **47**, 2, rechts), eines langgestreckten Viereckes, gruppiren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Thurm, in welchem sich der Saal der Gesandten befindet. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof (auf dem Grundriß links oben), nach dem auf zwölf Löwen ruhenden Bassin so benannt (No. **46**, 2). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein und führt an einer der Langseiten zur Halle der Abenceragen (No. **46**, 3), deren ritterliches Geschlecht hier von König Boabdil (um 1480) ermordet wurde, an der anderen zur Halle der zwei Schwestern. Die üppige Schönheit der farbenreichen Decoration namentlich in diesen beiden Hallen spottet jeder Beschreibung. Nur der eine Umstand muß zur richtigen Würdigung des Bauwerkes hervorgehoben werden, daß die Bogen z. B. im Löwenhofe nicht auf den Säulen ruhen, also keine constructive Bedeutung besitzen, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch die letzteren selbst, bald einzeln, bald zu zwei (gekuppelt) aufgestellt, dünn und schlank, mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitäl (No. **47**, 10) bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen haben, und auf den leichten anmuthigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Cultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichthums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen

huldigt, war an ihre Stelle getreten. So ſpiegelt ſich in dem köſtlichen Luſtbau der Alhambra das Schickſal der arabiſchen Culturwelt wieder.

C. DIE KUNST DES MITTELALTERS SEIT DEN KAROLINGERN.

1. Karolingische Kunst.

Die byzantiniſche Kunſt offenbart, obſchon das äußere Gerüſte der Bildung faſt ein Jahrtauſend lang ſich unverſehrt erhält, eine langſame Verſumpfung der Phantaſie. In der Kunſt der Araber und Mauren wird ein plötzliches Aufflackern, welchem ein ebenſo raſches Zurückſinken folgt, den vorübergehenden Nomadenſtürmen vergleichbar, beobachtet. Die germaniſchen Völker mußten ſich mühſam aus größter Kunſtarmuth emporarbeiten, zeigen aber eine ſtetige, immer höheren Zielen nachſtrebende Kunſtentwickelung. In den römiſchen Pflanzſtätten Galliens und Germaniens ſproß allerdings ſchon in der Kaiſerzeit eine reichere Cultur empor, wie uns die zahlreichen Funde in der Erde und ſelbſt einzelne Baureſte lehren. Nach den Stürmen der Völkerwanderung mußte beinahe überall von neuem wieder geſäet werden. Langſam hebt ſich die Kunſtthätigkeit unter den Franken während der ſtürmiſchen Herrſchaft der Merovinger. Doch haben ſich Nachrichten von ausgedehnten Kirchenbauten und von maleriſcher Ausſchmückung der Kirchen erhalten. Stetiger tritt uns die Kunſtentwickelung auf angelſächſiſchem Boden entgegen, wo namentlich die ſeit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunſtpflege Einfluß übten. Bereits im ſiebenten Jahrhundert ſcheint eine feſte Regel für die Aufſtellung der Bilder in Kirchen beſtanden zu haben. Erſt in der Karolingiſchen Periode, ſeit der Mitte des achten Jahrhunderts, beginnt eine reiche Thätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Einem ſelbſtändigen freien Auftreten der germaniſchen Phantaſie fehlte zunächſt noch die Kraft. Zum beſſeren Verſtändniß hilft die Erinnerung, daß es im ganzen Frankenreich nur eine römiſche Literatur gab und unter Kaiſer Karl dem Kahlen die byzantiniſche Hofſitte zu erneuertem Anſehen gelangte. Die Blicke der karolingiſchen Zeit ſind auf die ältere römiſche Cultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht blos Baumaterial und Schmuckſachen, ſondern auch künſtleriſche Anregungen und Muſter. Byzanz endlich übt Einfluß auf die ceremonielle Tracht und ſendet Werke des Kunſthandwerkes und der Luxusinduſtrie. Das bedeutendſte Denkmal

der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen gestiftete und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (No. **49**, 2—4). Mag auch die oft angerufene Aehnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem sonst unbekannten Meister *Otto* aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit oströmischen Centralanlagen bleibt bestehen. Eine Vorhalle mit zwei Rundthürmen zur Seite führte in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen niederen Umgange umschlossen, entworfen wurde. Der Umgang zeigt zwei Stockwerke. Das untere ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in aufsteigenden Gewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen, — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Leibung der Bogen unmittelbar anstoßend — ausgesetzt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermasse. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten entlehnten?) Säulenkapitäle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß (No. **49**, 20) einer Benedictinerinnenkirche des 11. Jahrhunderts; doch blieb auch in der nordischen Welt die altchristliche Basilika als allgemeines Muster bestehen. Wir erfahren dieses nicht allein aus zahlreichen schriftlichen Nachrichten und Beschreibungen und dem uns erhaltenen Idealplane der Klosterkirche von St. Gallen, sondern auch aus den monumentalen Resten der karolingischen Periode. Ein Beispiel bietet die von Einhard, dem berühmten Genossen des Hofes Karls des Großen, gestiftete und 821 geweihte Marienkirche zu Michelstadt bei Steinbach im Odenwalde (No. **49**, 1). Die Seitenschiffe sind abgebrochen, aber die ursprüngliche Gestalt, die Kreuzesform, die halbrunde Apsis, die Pfeiler, welche die Mittelschiffsmauer trugen und noch ganz die römische Bautechnik zeigen, deutlich erkennbar.

Werke der Sculptur und Malerei haben sich begreiflicher Weise aus der Zeit Karl des Großen nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmucke deckte zum Theil Italien, woher der Kaiser mehrere ältere Bronzearbeiten (Statue Theodorichs) holte; doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt. Wenn die kleine Reiterstatuette aus Bronze im Hotel Carnevalet in Paris, auf

den Namen Karl des Großen getauft, in der That dem 9. Jahrh. entſtammt, ſo ſchloßen ſich die Karolingiſchen Künſtler eng an den ſpäteſten römiſchen Provinzialſtil an. Die Thatſache, daß die galloromiſche Kunſt den Bildhauern des frühen Mittelalters bis zum 11. Jahrh. zum Vorbilde diente, bleibt beſtehen, auch wenn der Urſprung der Kaiſerſtatuette anders gedeutet wird. Die Aehnlichkeit in der wulſtförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten ſymmetriſchen Zeichnung der Gewänder erſcheint zu groß, als daß ſie auf den bloßen Zufall geſchrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Moſaiken in der Aachener Domkuppel, welche ſchwerlich ein einheimiſcher Künſtler geſchaffen hat, und dem hiſtoriſchen und bibliſchen Bilderkreiſe im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz ſind alle Spuren verſchwunden. Dagegen beſitzen wir außer mehreren Elfenbeinreliefs eine ſtattliche Reihe mit Bildern geſchmückter Handſchriften, (Pſalter, Evangelarien, Bibeln), welche uns in genügender Weiſe über die Richtung und den Werth der Karolingiſchen Malerei unterrichten.

Den nordiſchen zum Chriſtenthume bekehrten Stämmen waren die bibliſchen Schriften nicht bloß Quelle des Glaubens, ſondern auch Quelle der literariſchen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunſt des Schreibens übten ſie zuerſt und am liebſten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die ſorgfältige kalligraphiſche Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterſcheiden ſich die illuſtrirten Handſchriften altchriſtlichen und byzantiniſchen Urſprunges grundſätzlich von den nordiſchen, daß in den erſteren bei aller Pracht Ausſtattung (Purpurpergament, Goldſchrift) doch der Text im ganzen unverziert gelaſſen und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeſchränkt wird. Dieſe ſind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geſchulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt ſich der künſtleriſche Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erſcheinen enger verbunden, oft in einer Perſon vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnißmäßig großen Raum ein, auf ſie wird bunter Farbenſchmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierrat beinahe erdrückt. Mit farbigen Muſtern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit decorativer Zeichnung überſponnen. In dem Ornament prägt ſich der ſelbſtändige nationale Kunſtſinn am ſtärkſten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darſtellungen ältere Vorbilder beſtanden; nirgends ſtärker als in den iriſchen Manuſcripten. Es wiederholt ſich hier theilweiſe die älteſte elementare Kunſtweiſe. Die Ornamente erſcheinen der textilen Kunſt entlehnt, wenn auch an eine unmittelbare Uebernahme aus der letzteren nicht gedacht werden kann. Sie zeigen gebrochene,

verschlungene Linien, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das oft in Thierköpfe, Schlangenleiber ausgeht und wird am besten als Geriemsel charakterisirt. Bei der großen Schreibluft und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach S. Gallen und Würzburg. Doch würde man irren, wenn man denselben eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zuschriebe. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar ein rasch verwilderter. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigenthümliche, entwicklungsfähige Phantasie, sondern sind, wie der Vergleich der älteren Codices z. B. des Evangelarium im Trinitycollege in Dublin (book of Kells) mit jüngeren (in S. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den letzteren wird das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemischt. Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwickelung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Für viele Darstellungen werden die Typen aus der älteren Kunst herübergenommen. Die Möglichkeit dazu boten unter anderen die von Papst Gregor dem Großen nach Canterbury gesendeten Codices und die auf Karl des Großen Geheiß unternommene Vergleichung älterer Handschriften, um einen besseren Bibeltext herzustellen. Titelfiguren, wie Christus, die Evangelisten, David mit den Chören zeigen gewöhnlich die stärsten Anklänge an die altchristliche Weise. Als Beispiele können das sog. Evangelium des h. Augustin in Cambridge und ein Psalter im britischen Museum, beide aus Canterbury stammend, dienen. Wie in fränkischen Handschriften der altchristliche Typus festgehalten wird, zeigt das Bild Christi (No. **193**, 1) aus einem Evangelarium, welches Godescalc für Karl den Großen und dessen Gemalin Hildegard schrieb. Ebenso erinnert das Ceremonialbild: Kaiser Lothar zwischen Trabanten thronend (No. **193**, 2) aus einem in Metz geschriebenen Evangelarium, jetzt in Paris, an verwandte Darstellungen auf Elfenbeintafeln. Bei vielen anderen, besonders historischen Schilderungen regte sich aber auch die eigene Phantasie der angelsächsischen und fränkischen Künstler. Sie waren stärker im Erfinden als im Ausführen. Wenn sie in flüchtigen Federzeichnungen Kämpfe darstellten oder Scenen aus dem ländlichen Leben, ließ sie die scharfe Naturbeobachtung nicht im Stiche. Die Bewegungen sind mit sicherer Hand gezeichnet, der Ausdruck vielleicht übertrieben,

aber jedenfalls deutlich, die ganze Auffaffung frifch und lebendig. Der berühmte Utrechtpfalter, in England in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. gefchrieben, liefert die beften Belege für diefe Behauptung. So zeigt die Miniaturmalerei in der karolingifchen Periode neben Reproductionen älterer Bilder auch Originalarbeiten, deren künftlerifcher Werth keineswegs gering angefchlagen werden darf und die gangbare Annahme von einer Abhängigkeit des Abendlandes von Byzanz Lügen ftraft. Leider find wir über den Urfprung der meiften illuftrirten Handfchriften fchlecht unterrichtet, wiffen nur, von der reichen Gunft, welche der fränkifche Hof in den Zeiten Karl des Großen und Karl des Kahlen der Kunft zuwandte, und erfahren, daß in einzelnen Klöftern und Stiften, wie in Tours, feit Alcuin Zeiten, in Metz, in S. Gallen (Pfalterium aureum) die Miniaturmalerei erfolgreich betrieben wurde. Wir find aber noch nicht im Stande, die Entwickelung der einzelnen Schulen, ihre befonderen Eigenthümlichkeiten feftzuftellen und das Maß ihres Einflußes auf das fpätere Künftlergefchlecht des 10. und 11. Jahrh. zu beftimmen.

---

2. Die Baukunst des romanischen Stils.

Mit dem zehnten Jahrhundert beginnt das eigentliche Mittelalter. Die Einheit der Lehre verbindet die Völker des weftlichen Europa, und kirchliche Anftalten verketten diefelben unter einander. Die Mönchsorden der Benedictiner und Cifterzienfer liefern nicht allein Coloniften und erweitern den Culturfchauplatz, fondern bilden auch ein internationales Band, da fie, felbft durch weite Länder getrennt, einen ftetigen Verkehr zwifchen den einzelnen Anfiedelungen unterhalten. Dennoch überwiegt die Trennung und Vereinzelung der mannigfachen Völker und Stämme. Selbft die Kirche braucht längere Zeit, um den nationalen Charakter abzuftreifen. Allmählich fammeln fich die einzelnen Kreife zu größeren politifchen Ganzen, es erweitern fich die Culturfchranken, nicht allein in dem Sinne, daß neue landfchaftliche Gebiete, z. B. Niederfachfen, zu der alten Culturwelt hinzutreten, fondern auch in der Weife, daß die Bildung felbft fich hebt, der Reichthum der Gedanken, die Feinheit der Empfindung, die Schönheit der Formen, wenn auch nur langfam, zunehmen. Insbefondere die letztere mufste von den dürftigften Anfängen geradezu neu erobert werden, da die Grundlage des künftlerifchen Schaffens, die technifche Gefchicklichkeit, in der Karolingifchen Periode kaum gewonnen, in den Stürmen des zehnten Jahrhunderts faft ganz wieder verloren ging.

Die künftlerifche Cultur ftrahlt in den erften Menfchenaltern unferes Jahrtaufends nicht von einem Mittelpunkte aus. Sie fetzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, hängt nur locker mit den älteren Traditionen zufammen und tritt erft, nachdem fie an den einzelnen Punkten erftarkt ift, aus den mannigfachen Unterfchieden und Gegenfätzen zu einer umfaffenderen Einheit heraus. Die Kunft des dreizehnten und des folgenden Jahrhunderts befitzt viele gemeinfame Züge, offenbart eine große Gleichmäßigkeit der Richtung der Phantafie und des Formenfinnes; bis dahin aber bewegt fie fich in einer beinahe unendlichen Mannigfaltigkeit von Kreifen, die fich nur theilweife berühren, überwiegend gegen einander noch abfchließen.

Nach einem gemeinfamen Berührungspunkte führt gegenwärtig die Kunft des zehnten bis dreizehnten Jahrhunderts den Namen: romanifche Kunft. Es foll damit angedeutet werden, daß auch jetzt noch die römifche Kunft nachwirkt und den feften Grund abgiebt, auf welchem insbefondere die Architektur des frühen Mittelalters fich entwickelt. Die Erinnerung an die romanifchen Sprachen, in welchen gleichfalls römifche Wurzeln, wenn auch umgeformt, vorherrfchen, wird gewöhnlich zu befferem Verftändniß des Namens angerufen. Völlig zutreffend ift derfelbe nicht; da er aber allgemein angenommen wurde, fo mag es bei demfelben verbleiben, wenn man nur fefthält, daß die römifche Kunft keineswegs als ein gefchloffenes Ganze nachlebt, vielmehr nur vereinzelte, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Fragmente römifcher Kunftwerke, neben Reften von Bauten, insbefondere Produkte des Kunfthandwerkes, z. B. der Metallarbeit, verwerthet wurden. In diefer Beziehung erfcheint der Vorgang in der lateinifchen Literatur des früheren Mittelalters, die Einfchiebung einzelner Sätze und Redewendungen klaffifcher Autoren in die fonft fchwerfällig und ungelenk gefchriebenen Chroniken lehrreich. Diefes Verhältniß zur römifchen Kunft und zu den älteren Ueberlieferungen wird durch den Umftand erklärt und bedingt, daß in der Periode der romanifchen Kunft überhaupt kein einheitliches Mufter, kein feft in fich gefchloffener Typus vorhanden war, welcher einfach wiederholt oder leicht umgeändert werden konnte. Aus dürftigen Anfängen entwickelt fich fchrittweife überall eine beffere Technik, ein größerer Formenreichthum, eine feinere Durchbildung des Details. Auf jedem Schritte werden neue Elemente willig aufgenommen und die ornamentalen Glieder vermehrt. Hier wird dann auch der reichfte Raum für die Nachahmung römifcher Formen gewonnen. Nun wird es auch verftändlich, daß die Schilderung der charakteriftifchen Eigenfchaften eines Werkes der romanifchen Kunft ftets in eine Aufzählung mehrerer gleich bedeutender und mit einander abwechfelnder Merkmale über-

geht, immer längere Reihen derſelben nennt. Es gibt nur ein doriſches oder ioniſches Kapitäl, dagegen aber mehrere romaniſche, die alle mit dem gleichen Rechte verwendet werden. Aehnlich verhält es ſich in vielen anderen Fällen.

Von den einzelnen Kunſtgattungen, in welchen ſich die ſchöpferiſche Thätigkeit der romaniſchen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiſte Intereſſe in Anſpruch. Zwar wurden zahlreiche Bauten der romaniſchen Periode niedergeriſſen, um den Werken ſpäterer Jahrhunderte zu weichen. Wenn man die ſchriftlichen Nachrichten zu Rathe zieht, erkennt man, daß ſich verhältnißmäßig nur geringe Reſte des urſprünglichen Reichthums erhalten haben, und auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig die Spuren der Thätigkeit aufeinander folgender Menſchenalter. Gar oft umhüllen einen unſcheinbaren Kern des elften Jahrhunderts Erweiterungsbauten des zwölften; ältere Theile ſtoßen unmittelbar an jüngere; noch während der Herrſchaft des romaniſchen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken ändern den urſprünglichen Eindruck. Immerhin umfaſſen die architektoniſchen Werke der romaniſchen Periode viel mehr als die plaſtiſchen und maleriſchen Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf welchem nicht erſt hiſtoriſche Studien das Verſtändniß öffnen. Die geringe techniſche Geſchicklichkeit tritt weniger auffallend hervor, der unentwickelte Formenſinn, der Mangel an ſtiliſtiſcher Einheit ſtört nicht die religiöſe Empfindung, welche auf den künſtleriſchen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

Von einem Syſtem der romaniſchen Architektur kann im ſtrengen Sinne des Wortes nicht geſprochen werden, doch gibt es der gemeinſamen charakteriſtiſchen Merkmale ſo viele, daß es nicht ſchwer hält, ein romaniſches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterſcheiden.

Die romaniſche Kirche (kirchliche Anlagen ſtehen im Vordergrund der architektoniſchen Thätigkeit) geht im Grundriſſe auf die altchriſtliche Baſilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelſchiffe legen ſich niedrigere, ſchmälere Nebenſchiffe zur Seite. In das Langhaus führt in der Regel eine Vorhalle mit einem Thurmbau verbunden, geſchloſſen wird es durch die Apſis. Hier offenbaren ſich aber gleich ſtarke Abweichungen von der Ueberlieferung. Das Atrium der Baſilika fällt gewöhnlich aus. Eine kleine reizende Vorhalle beſitzt noch die Kloſterkirche von Laach (No. **55**, 9). Die Kloſterhöfe an der Südſeite der Kirche angelegt, haben, wie ſchon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu thun. Auch der weit ſich öffnende, ſchmuckvolle Portalbau tritt erſt in der letzten Zeit des Romanismus auf (No. **52**, 9, 10). Bei mehreren Kirchen wird die Eingangsſeite halbkreisförmig wie der

Altarraum gefchloffen, eine Doppelapfis gefchaffen (No. **50**, 1. 5. u. a.). Wahrfcheinlich gab die Verehrung zweier Schutzheiligen, außer der Maria und eines Apoftels noch eines Localpatrons, zu diefer Anordnung den Anlaß. Meiftens baut fich die Faffade als eine gefchloffene Mauermaffe auf, mit runden oder viereckigen Thürmen zur Seite, mit fpärlichen Oeffnungen, eher den feften, ficheren Abfchluß, als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Klofter- und Stiftskirchen, in welche man von der Klofterfeite her eintrat, befaß fchon dadurch die Faffade eine untergeordnete Bedeutung.

Die Mauern des Mittelfchiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler bald als Säulen gebildet werden. Die Ecken der Pfeiler werden zuweilen abgefchrägt (No. **49**, 12) und mit Säulchen ausgefetzt (No. **49**, 11). Nicht felten wechfeln Säulen mit Pfeilern ab, ohne daß zunächft die Function der einen und der anderen verfchieden ift. Zur Erklärung diefes Stützenwechfels (No. **49**, 8; **50**, 1. 5. u. a.) muß der lebendige rhythmifche Sinn angerufen werden. Die Gliederung der Pfeiler ift einfacher Natur. Sie ruhen auf einem Fuße und fchließen mit einem Kämpfer ab, deffen Profil fich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte (No. **49**, 15b.) oder als Wulft (a) oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt (d) darftellt. Viel mannigfacher erfcheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attifchen Bafis (Kehle zwifchen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (No. **49**, 16 u. a.). Die Bafis ift bald fteiler, bald, befonders in der fpäteren Zeit, flacher gehalten und zeigt feit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen kleinen Knollen oder klotzartigen Körper, der allmählich mehr die Geftalt eines Blattes annimmt, als Eckblatt bekannt ift und den Uebergang von der Plinthe zum rundlichen Pfühle vermittelt (Beifpiele No. **49**, 18, 19). Für die Maße des Säulenfchaftes gab es keine Regel, zwifchen feinerHöhe und Dicke kein feftftehendes Verhältniß. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Laft verwendet wird, empfängt fie leicht die wuchtige, fchwere Form eines Rundpfeilers; dient fie, an die Wand angelehnt, die Fenfter einfchließend, in die Pfeilerecke eingelaffen mehr dekorativen Zwecken, fo wird fie meiftens übermäßig fchlank gebildet. Reichere ornamentale Ausftattung gewinnt die Säule erft in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanifchen Stiles (Beifpiele No. **52**, 9, 10). Wo die mittelalterliche Kunft auf römifchem Culturboden fich entwickelt, bleibt das Blätter- und Kelchkapitäl in Geltung. Ziemlich treu an dem römifchen Vorbilde halten Säulenkapitäle jener Bauten feft, welche noch nahe an die karolingifche Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe

techniſche Uebung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellirung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattſpitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumriſſe an Kapitälen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erſt gegen den Schluß der Periode kommt das Blätter- und Kelchkapitäl wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das ſtarke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelköpfe an die Metalltechnik erinnern. (Beiſp. No. **49**, 17; **50**, 14; **51**, 4 u. a. vgl. auch **50**, 11.) Eine beliebte Kapitälform führt den Namen des Würfelkapitäls (No. **49**, 10). Der Urſprung des Würfelkapitäls iſt kaum räthſelhaft. In allen romaniſchen Kirchen ſtehen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelſchiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporſteigen. Der Durchſchnitt des Bogenſchenkels bildet ein Viereck, das unterſte, gerade aufſteigende Stück deſſelben wird als Würfel behauen. Der Durchſchnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, die Grundfigur derſelben einen Cylinder. Zwiſchen dem Viereck und dem Kreiſe zu vermitteln iſt die Aufgabe des Kapitäls, welches unten ſich abrundet und die Geſtalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächſt folgenden Theile des Bogens vorbereitet. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwickelung den Grund für mannigfachen Zierrat, der ſich bald an die Form des Kapitäls eng anſchmiegt (No. **49**, 16; **50**, 9), bald dieſelbe vollſtändig überſpinnt und für das Auge zurücktreten läßt (No. **49**, 13, 14).

Die Ausſchmückung der Wände über den Bogen war zumeiſt der Malerei überlaſſen; auch farbige Teppiche ſpielten in der Decoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle und lieferten zuweilen ſelbſt den Bildhauern (z. B. in den Thierfiguren) die Gegenſtände der Darſtellung. Die architektoniſche Gliederung beſchränkte ſich auf ſchmale Geſimſe, welche die Wände entlang gezogen wurden (No. **49**, 8), oder auf vertical auf den Säulen und Pfeilern aufruhende Geſimſe, welche durch horizontale Gurte verbunden waren und Felder einrahmten (No. **49**, 7). Die Oberwand wurde durch Fenſter unterbrochen. Dieſe waren anfangs klein und ſchmucklos, gewannen erſt allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden ſpäter zu einer Gruppe vereinigt (No. **52**, 13), von Säulen und Bogen eingefaßt (No. **51**, 10). Sie breiten ſich fächerförmig aus (No. **52**, 7) oder werden im Spitzbogen oder Kleeblattbogen (No. **53**, 13, 14) geſchloſſen. Auch die Gliederung und Decoration der Außenmauern gewinnt erſt ſpät im zwölften Jahrhundert eine feſte und reiche Geſtalt. Schmale, nur wenig vortretende Pfeiler, Liſenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, dieſelben verſtärkend, in verticaler Richtung; an reicher geſtalteten Kirchen des

zwölften Jahrhunderts treten ſtärkere Pfeiler oder Halbſäulen, zuweilen durch Bogen verbunden den Mauern vor, auch durch die andere Steinfarbe ſich unterſcheidend. Unter den horizontalen Gliedern, von Liſene zu Liſene laufend, insbeſondere häufig zum Abſchluſſe der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der Rundbogenfries (No. **51**, 1) die wichtigſte Stelle ein. Die Form deſſelben wechſelt, erſcheint bald einfacher, bald geſchmückter, immer aber wird durch denſelben in Verbindung mit den Liſenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Maſſen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorſpringenden Daches dienen Kragſteine (Conſolen) und wulſtförmig gebildete Geſimſe, welche durch ein an Holzſchnitzerei erinnerndes Linienornament (No. **50**, 12) belebt werden. Wie ſtark die Gegenſätze der Außenarchitektur innerhalb der Grenzen des romaniſchen Stiles ſein können, lehrt die Vergleichung der kleinen Dorfkirche von Idenſen bei Minden (No. **52**, 5) mit dem Aufriß der Kloſterkirche zu Laach) No. **50**, 13), der Apoſtelkirche in Köln (No. **54**, 1) oder der Domkirche zu Bamberg (No. **53**, 9).

Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppirung der verſchiedenen Kirchentheile, der Schiffe, der Seitenthürme, der Kuppel, des Hauptthurmes, und in der reicheren Decoration, die namentlich an den Portalen (No. **51**, 16; No. **52**, 9 u. 10) zu höchſter Pracht ſich ſteigert, tritt uns der Gegenſatz zwiſchen früh- und ſpätromaniſchem Stile vor Augen, ſondern auch in dem ſiegreichen Durchdringen des Gewölbebaues. Die Kunſt der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landſchaften, deren Cultur römiſchen Wurzeln entſproſſen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten ſich auch die Erinnerungen an die römiſche Gewölbekunſt lebendig erhalten und erſchien die Kuppel als die ſchönſte Krönung des Baues. Die Krypta, die unterirdiſche, unter dem Chore errichtete Gruftkirche, deren Anlage bis in die Karolingiſche Periode zurückgeführt werden kann, wurde naturgemäß, da auf ihr die Laſt der Oberkirche lagerte, eingewölbt. Von der Wölbung einzelner Theile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Schritt, der in den verſchiedenen Bauprovinzen nicht zu gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weiſe gewagt wurde. In einzelnen Landſchaften wird das einfache Tonnengewölbe (eine ſchematiſche Zeichnung deſſelben iſt bereits No. **11**, 6 gegeben worden) zur Bedeckung des Mittelſchiffes — und dieſes bot wegen ſeiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten, — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Seine Conſtruction verſinnlicht man ſich am beſten, wenn man ſich daſſelbe durch die Durchſchneidung zweier Tonnengewölbe entſtanden denkt (No. **50**, 6). Dieſe dringen ineinander

und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Endpunkte geſtützt zu werden brauchen, da ſich die darüber liegenden Gewölbetheile gegenſeitig das Gleichgewicht halten. Durch die Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Conſtruction der Kirchen eine durchgreifende Aenderung. Die Pfeiler als Gewölbeſtützen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieſes wird in quadratiſche Felder getheilt; in den Ecken des Quadrates ſind Pfeiler errichtet, welche unter einander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporſteigen. So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch die Pfeiler markirte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Travée) ſelbſtändig fungirt und die ſich doch alle gegenſeitig ſtützen. Da die Quadrate des Mittelſchiffes größer ſind, als die Quadrate der Seitenſchiffe, ſo folgt daraus, daß die Zahl der Gewölbe in den letzteren größer iſt, als in dem erſteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenſchiffe ſind gleich einem Gewölbefelde im Mittelſchiffe. Da ferner die Bogen, welche das Mittelſchiff vom Seitenſchiffe ſcheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht ſo weit geſpannt werden, wie die Gewölbebogen, ſo wird zwiſchen Arkadenpfeiler und Bogenpfeiler unterſchieden. Es wird bei der Gewölbeanlage ſtets ein Pfeiler überſprungen, der eben nur die Arkade trägt, während je der dritte Pfeiler zugleich die Gewölbe ſtützt. Dieſe Anordnung wird durch die ſchematiſche Zeichnung des Gewölbeſyſtems (No. **50**, 7) klar, noch deutlicher durch die Betrachtung des Aufriſſes, welcher dem Speyerer Dome entlehnt iſt (No. **50**, 8), und ebenſo dürften jetzt die Grundriſſe romaniſcher gewölbter Kirchen (wie z. B. No. **50**, 3; **53**, 7; **55**, 6 u. 7) verſtändlich werden. In weiterer Entwickelung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über ſchmalen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Nothdurft, Arkadenträger mit Gewölbeſtützen abwechſeln zu laſſen, überhoben. Alle Pfeiler dienen der gleichen Aufgabe und empfangen auch die gleiche Geſtalt. Ebenſowenig brauchte man fortan die Zahl der Gewölbefelder in den Seitenſchiffen zu verdoppeln. Alle Gewölbe werden auf derſelben Grundlinie errichtet und die Maaße des Grundriſſes zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt (No. **55**, 9). Nach einer anderen Richtung wird ein mächtiger Fortſchritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in der Axenrichtung — Quergurte und Längengurte — gezogen, ſondern auch in der Diagonale aus Hauſteinen Bogen geſpannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in ſcharfen Nähten oder Graten an einander ſtoßend, lagern nun zwiſchen den Rippen, von dieſen mitgehalten, und können aus leichtem Geſtein gemauert werden (No. **52**, 2). Zu voller Durchbildung gelangte aber erſt die Ge-

wölbekunſt, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen erſetzt worden war, in der gothiſchen Architektur.

So wenig, wie eine Landſchaft nachgewieſen werden kann, in welcher der romaniſche Stil entſtanden iſt, ſo wenig läßt ſich auch von einer einzelnen Landſchaft behaupten, hier allein hätte er ſeine ſelbſtändige, ſtetige Entwickelung gewonnen. Es charakteriſirt vielmehr den romaniſchen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten faſt gleichzeitig auftaucht und daß ebenſo auf verſchiedenen Punkten die weitere Ausbildung deſſelben verſucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweiſen innerhalb der Grenzen des romaniſchen Stiles iſt viel größer, als zur Zeit der Herrſchaft der Gothik. Die Nationalitäten bilden eine erſte große Scheidewand, ſo daß neben dem italieniſch-romaniſchen Bauſtile noch ein ſelbſtändiger franzöſiſcher, deutſcher, engliſcher auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landſchaftliche Gruppen, mehr oder weniger ſelbſtändige Provinzialſtile. So erſcheint die ſüdfranzöſiſche Baukunſt der romaniſchen Periode der nordfranzöſiſchen, der rheiniſche dem niederſächſiſchen Bauſtile entgegengeſetzt. Und in einzelnen Landſchaften läßt ſich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beſchränkteren Kreiſen verfolgen. Man muß, ſo ſcheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Biſchofsſitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloſter annehmen, von welchem aus ſich die Baubewegung fortpflanzt, von welchen die architektoniſchen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig ſind. Zuweilen wurden Kirchenmuſter mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landſchaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Biſchöfe auf neue oft entlegene Sitze, bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweiſe einzuführen und die herrſchende Tradition zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romaniſche Architektur, die in Wahrheit nur der zuſammenfaſſende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialſtile iſt.

Wenn die Schilderung der romaniſchen Architektur mit deutſchen Bauten anhebt, ſo ſoll dadurch nicht der zeitliche Vortritt Deutſchlands behauptet werden. Wohl aber erreichte hier die romaniſche Architektur am raſcheſten den formalen Abſchluß und monumentale Größe. Scheint doch überhaupt die ſelbſtändige deutſche Bauphantaſie im romaniſchen Stile ihre reinſte Verkörperung gefunden zu haben. Die natürlichſte Gliederung der reichen Bauthätigkeit, zugleich dem hiſtoriſchen Entwickelungsgange entſprechend, würde die Beſchaffenheit des Schauplatzes, je nachdem alter Culturboden oder friſch gerodetes Land uns entgegentritt, liefern. Die alten Traditionen haben aber in den ſchon zur Römerzeit bedeutenden Pflanzſtätten eine arge Unterbrechung und Abſchwächungen

erfahren, auf der anderen Seite zeigt ſich gerade in den der Bildung neu erſchloſſenen Landſchaften oft ein ſo ſcharfer Blick für ältere Muſter, z. B. Säulenkapitäle, daß von dieſer Gliederung abgeſehen werden muß.

Bereits im zehnten Jahrhundert, ſeit dem Emporkommen des ſächſiſchen Königshauſes, regt ſich am Rhein, wie im ſüdlichen Deutſchland, die Bauthätigkeit. Ein beſonderer Eifer wird in dem Stammlande der Könige, auf ſächſiſchem Boden, bemerkt, wo das Chriſtenthum verhältnißmäßig noch jung, der Wohlſtand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in friſchem Aufſchwunge begriffen war. Die Fürſten gründeten befeſtigte Pfalzen und ummauerten Städte, die frommen Fürſtinnen ſtifteten Klöſter, die Biſchöfe erweiterten und ſchmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merſeburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Biſchof Bernward († 1023) wurde der Sitz reichen Kunſtlebens. Da in ſpäteren Jahrhunderten die Culturbewegung dieſe Landſchaften nicht ſo mächtig durchzog, wie andere deutſche Gaue, ſo blieben hier zahlreiche Reſte des 11. Jahrhunderts aufrecht, und es bewahrte die Architektur auch des 12. Jahrhunderts verhältnißmäßig einen conſervativen Charakter. Eine Probe des ſächſiſch romaniſchen Stiles bietet die Stiftskirche in Gernrode (No. **52**, 4), vom Markgrafen Gero 961 gegründet. Die Rundthürme zu beiden Seiten der weſtlichen Apſis, der Wechſel von Pfeilern und Säulen im Mittelſchiffe, die unbedeutende Entwickelung des Querſchiffes weiſen auf die frühe Bauzeit hin.

Glänzende Beiſpiele des ſächſiſch-romaniſchen Stiles ſind ferner die Michaels- und Godehardskirche in Hildesheim. Die erſtere (No. **50**, 1) wurde vom Biſchof Bernward 1001 mit dem dazu gehörigen Benedictinerkloſter geſtiftet und 1033 eingeweiht. Allerdings hat die Kirche 1184 nach einem Brande einen Umbau erfahren, doch aber viele der urſprünglichen Merkmale beibehalten. Sie erſcheint jetzt als eine dreiſchiffige Anlage mit doppeltem Querſchiff und Doppelchor. Im Mittelſchiff wechſeln je ein Pfeiler mit zwei Säulen ab, von welchen letzteren noch mehrere dem urſprünglichen Gebäude angehören. Die Godehardkirche (No. **50**, 5) wurde 1133 vollendet. Trotz der ſpäteren Entſtehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechſel) eine große Verwandtſchaft mit der Michaelskirche. Eigenthümlich iſt die Zeichnung des Chores. Um den Altarraum wird noch in Fortſetzung der Seitenſchiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Niſchen heraustreten. Möglich, daß dieſe Chorform aus Frankreich, wo ſie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen ſind flach gedeckt. Die vom Kaiſer Lothar 1135 gegründete Benedictinerkirche zu Königslutter bei Braunſchweig

(No. **50**, 2) mit einem durch ihre schön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange, zeigt den Stützenwechsel nur in den Pfeilersimsen leise angedeutet, dagegen Chor, Querschiff und Seitenschiffe bereits eingewölbt. Beachtenswerth erscheint die große Zahl von Apsiden. Die Seitenschiffe werden noch jenseits des Kreuzschiffes fortgesezt und schließen mit Nischen ab; da aber das Kreuzschiff über die Seitenschiffe heraustritt, so bleibt an seiner Ostseite noch Raum zur Anlage von zwei Apsiden übrig. Diese Fünfzahl von Apsiden kommt auch sonst noch öfter in Deutschland vor (Breitenau in Hessen, Paulinzelle, Sangerhausen, Bosau in Prov. Sachsen) und dürfte als Anfang von Kapellenbauten aufgefaßt werden. Die vollständige Einwölbung und den ausgebildeten Pfeilerbau zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen gestiftet. Im 14. Jahrhundert wurden die Umfassungsmauern der Seitenschiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt (No. **52**, 8). Sieht man davon ab, so kommt nicht allein der breite Vorbau, dem sächsisch-romanischen Stile gemäß als feste Masse behandelt, sondern auch die Kreuzform der Anlage zum Vorschein.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelrheinischen Dome, unter welchem Namen die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden. Der Dom von Speier (No. **50**, 3) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiser Konrad II. und zwar bereits in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler, welchen Halbsäulen vortreten (No. **50**, 8), tragen die Mauern des Mittelschiffes, unter dem Kreuzschiff und Chore zieht sich die Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter beigesetzt wurde. Um das Jahr 1060 schritt man zur Errichtung des Triumphbogens, welcher den Chor vom Schiffe scheidet. In welcher Zeit der ganze Bau (doch erst unter Kaiser Heinrich IV.) vollendet wurde, ist nicht sichergestellt; auch darüber herrscht Streit, ob die Ueberwölbung auch des ungewöhnlich breiten Mittelschiffes schon in dem ursprünglichen Plane lag. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der Kirche 1689 haben von den oberen Theilen des alten Baues wenig übrig gelassen. Bei Gelegenheit der inneren Ausmalung seit 1846 wurde auch eine vollständige Restauration der Architektur durchgeführt und die Vorhalle (No. **54**, 6) neu errichtet. Der Dom von Mainz (No. **54**, 4 u. 5) geht in seinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Bischof Willigis 976) zurück. Die ältesten Theile des gegenwärtigen Baues, die östlichen Rundthürme, gehören jedenfalls noch der frühesten Zeit des 11. Jahrhunderts (Neubau Bischof Bardo's nach dem Brande 1009) an. Die Haupttheile des Baues, bis auf das im 13 Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, dürften nach dem Brande 1081 (oder erst nach dem Brande

von 1137?) errichtet worden fein. In diefe Zeit fiel auch die Anlage der Gewölbe in Mittelfchiffe. Doch fand eine Erneuerung der Obertheile der Kirche nach dem Brande von 1191 ftatt, nachdem kurz vorher die Herftellung des Werkes aus dem verwüfteten Zuftande, in welchen es in Folge ftädtifcher Kämpfe (1155) gerathen war, begonnen hatte. Die äußere Anficht mit dem gewaltigen Mittelthurm (No. **54**, 4), zeigt den Mainzer Dom nach wiederholten Reftaurationen in feiner gegenwärtigen, nicht in feiner mittelalterlichen Form. Der Dom von Worms (No. **55**, 6) gehört wefentlich dem 12. Jahrhunderte (bis 1181) an. Alle drei Dome befitzen eine reichere Pfeilergliederung, desgleichen eine wohldurchdachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenfter, fie gruppiren wirkfam Thürme und Kuppel über die Vierung und ftreben nach allen Richtungen die mächtigften Verhältniffe und Dimenfionen an. Gerade die Sparfamkeit des Schmuckes beweift, daß den Baumeiftern die Conftruction am meiften am Herzen lag und fie durch die Kühnheit derfelben allein die Bewunderung der Zeitgenoffen feffeln wollten. Jedenfalls feierte der deutfch-romanifche Stil in den drei mittelrheinifchen Domen feine höchften und zugleich felbftändigften Triumphe; fie find Denkmale einer Periode, in welcher auch Kaifer und Reich die höchften Anfprüche auf Macht und Ruhm erhoben. Als ein wahrer Mufterbau des bereits völlig ausgebildeten Stiles kann die Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten, über deren Bauzeit (1093 gegründet, 1156 geweiht) wir genau unterrichtet find und welche fich völlig unverfehrt und unverändert bis auf unfere Tage erhalten hat (No **55**, 9; No. **50**, 9 u. 13). Die Einwölbung ift vollftändig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbfäulen find richtig als Gewölbeträger behandelt, die Kreuzform erfcheint ftark betont, durch die Gruppirung der reich decorirten Thürme wird dem Baue ein gefchloffener, feft zufammengehaltener Charakter verliehen. Unmittelbar in der Zeit folgt auf die Laacher Kirche die Doppelkirche von Schwarzrheindorf gegenüber Bonn (No. **53**, 5 u. 6). Sie wurde von dem fpäteren Kölner Erzbifchofe Arnold von Wied als Grabkirche geftiftet und 1151 eingeweiht. Nur wenige Jahre fpäter wurde das Schiff verlängert und die Centralanlage gelockert. (Der Grundriß gibt die urfprüngliche Geftalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von fchmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und geftützt, von auffallend ftarken Mauern getragen. Eine offene gewölbte Galerie unter dem Dache mindert die Laft der Mauern und bewirkt zugleich eine wohlthuende Brechung des fonft maffenhaften Baues. Die reiche Entfaltung der Choranlage, hier durch die Beftimmung des Werkes bedingt, bemerkt man auch an den benachbarten Kölner Kirchen, insbefondere die enge Verbindung der abgerundeten Kreuzarme mit

der gleich weiten Apſis, ſo daß die Erinnerung an die Kleeblattform auftaucht. Die Geſchichte vieler Kölniſcher Kirchen geht ebenſo wie jene des Trierer Domes, deſſen aus dem 6. Jahrhundert ſtammender Kern in 11. Jahrhundert nach Weſten erweitert, und in 12. auch nach Oſten verlängert, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtauſend, oder doch wenigſtens in das 11. Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen ſie aber erſt am Schluſſe des 12. und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigſten politiſchen und wirthſchaftlichen Aufſchwunges der „heiligen Stadt“. Die Kirche Maria im Capitol (No. **52**, 1) zeigt die vielgliedrige Choranlage (im Grundriß iſt nur der Anfang des Langhauſes gezeichnet) am früheſten (1049) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; dieſe ruhen auf Säulen, welche einen mit Kreuzgewölben geſchloſſenen Umgang um den ganzen Chorbau bilden. Die oberen Theile deſſelben, wie ſeine äußere Decoration, entſtammen erſt dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch ſpäter wurde das urſprünglich flach gedeckte Mittelſchiff eingewölbt. Das glänzendſte Beiſpiel des Kölniſchen Chorbaues bietet die Außenanſicht der Apoſtelkirche (No. **54**, 1). Durch die Rundthürme, welche die gleiche Decoration wie die Kreuzarme beſitzen, werden die letzteren organiſch mit einander verbunden. Ueber der mittleren Chorhaube ſteigt der Giebel des Mittelſchiffes, darüber die Kuppel in die Höhe. Die beiden Seitenthürme, oben achteckig, ſchließen dieſelbe ein, der ſchwere Thurm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erſcheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und faſt verkümmert (No. **50**, 4). Wie in der Geſammtanlage die perſpectiviſche Wirkung als ein Hauptziel des Baumeiſters (ob der *Albero,* welcher 1219 die jetzt nicht mehr vorhandenen Gewölbe des Mittelſchiffes vollendete, den ganzen Plan gezeichnet, iſt fraglich), offenbar wird, ſo erſcheint die Detaildecoration auf ein reicheres Farbenſpiel berechnet. Namentlich macht der Tafelfries und die Galerie darüber einen maleriſchen Eindruck. Farbenwechſel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längſt heimiſch geweſen.

Die abweichende Geſtalt der uralten Gereonkirche (No. **55**, 8), erklärt ſich aus ihrer urſprünglichen Beſtimmung. Sie war eine Grabkirche und ſchloß die Gebeine der thebaiſchen Legion, welche nach der Legende theilweiſe in Köln den Märtyrertod erlitten hatte, in ſich. An die im 13. Jahrhundert als Zehneck erneuerte Grabkirche (No. **55**, 5) war im 11. Jahrhundert ein Langſchiff, im folgenden Chor und Thürme angefügt worden. Die architektoniſche Decoration der letzteren Bautheile entſpricht der in Köln üblichen Weiſe, welche ſich auch über das Weichbild von Köln hinaus ver-

breitete, wie dieſes z. B. die Quirinskirche in Neuß (No. **55**, 1) lehrt. Die fächerförmigen Fenſter, die Arkaden über den Bogen des Mittelſchiffes und die Form der letzteren (flachgeleibte Spitzbogen), kommen auch ſonſt an rheiniſchen Kirchen aus dem Schluſſe des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt dieſe letzteren auch als Uebergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gothiſchen Conſtruction verſteht. Aus den rheiniſchen Bauformen hätte ſich niemals der gothiſche Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß ſich in den rheiniſchen, beſonders den Kölniſchen Bauwerken der ſtrengromaniſche Stil gelöſt zeigt und der Nachdruck auf die reiche decorative Gliederung, mit Beimiſchung eines maleriſchen Elementes, gelegt wird.

Aehnliches gilt von dem Prachtbau romaniſchen Stiles im mittleren Deutſchland, vom Dome zu Bamberg (No. **53**, 8 u. 9). An ein dreiſchiffiges Langhaus ſchließen ſich auf beiden Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem weſtlichen ein Querſchiff vorgelegt wurde. Bis tief in das 13. Jahrhundert wurde an demſelben gebaut; daraus erklärt ſich die Verſchiedenheit der Bauformen. So ſind z. B. die weſtlichen Thürme mit den durchbrochenen Ecktreppen ganz anders behandelt als die öſtlichen viereckigen Thürme. Im Ganzen bleibt doch der romaniſche Charakter gewahrt, auch in der Weiſe, wie der Spitzbogen bei den Arkaden im Mittelſchiff verwendet wird. Ein verwandter Zug gibt ſich im Dome zu Naumburg (No. **53**, 7) kund, wo das Langhaus, wahrſcheinlich aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, gleichfalls noch quadratiſche Gewölbefelder und ſpitzbogige Arkaden zeigt. Wenn auch dem Raume nach weit entfernt, ſo doch im Stile naheſtehend, erſcheint das Langhaus des Baſeler Münſters (No. **58**, 1 u. 3). Die Stiftung deſſelben geht zwar in alte Zeiten zurück, doch dürfte die Anlage des Lang- und Querſchiffes (der Chor iſt bereits unter dem Einfluſſe des gothiſchen Stiles entſtanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratiſche Gewölbejoch faßt zwei im Spitzbogen geſchloſſene Arkaden in ſich mit reich profilirten Pfeilern, über dieſen öffnet ſich eine Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen; die noch ſchwer laſtende Oberwand wird von zwei Rundbogenfenſtern unterbrochen.

Viel deutlicher kündigt ſich die Nähe der gothiſchen Architektur, deren Ziel auf wirkſame Unterſtützung der Gewölbe und Verminderung ihres Druckes durch entgegenſtrebende Pfeiler gerichtet iſt, in zwei anderen Kirchen an. Die leider 1810 bis auf einen dürftigen Chorreſt gänzlich zerſtörte Abteikirche zu Heiſterbach am Fuße des Siebengebirges, wurde 1202—1233 errichtet. Sie war dem Ciſterzienſerorden angehörig. (Andere Ciſterzienſer-

kirchen, durch den geradlinigen Chorschluß und die kapellenartigen Nebenräume ausgezeichnet, sind auf No. **52**, 11. 12 u. No. **53**, 1 wiedergegeben: Riddagshausen stammt aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Ebrach in Franken aus derselben Zeit.) Im ausgedehnten Langhause und Chore sind in den Umfassungsmauern Nischen angebracht, über denen Säulen stehen, welche ihrerseits das gegen das Mittelschiff aufsteigende Gewölbe der hohen Seitenschiffe tragen. Namentlich am Chore bemerkt man die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Starke Mauern wurden von denselben über das Dach des Chorumganges hinweg nach außen gezogen und auf diese Weise der Druck der Wölbung aufgehoben. Die Annäherung an den gothischen Stil und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein französisches Vorbild (Kathedrale von Noyon), offenbart noch deutlicher der Dom zu Limburg an der Lahn (No. **55**, 2 u. 3; No. **51**, 7). Nur das kurze Schiff, die äußere Dachgalerie, erinnern an die kölnische Schule. Die innere Gliederung, die Emporen über den Seitenschiffen, darüber ein schmaler Laufgang in der Dicke der Mauern (Triforium), gehen auf das französische Muster zurück. Der Chor wird von einem Umgang geschlossen, der Druck der Gewölbe durch Bogen, die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlastet. Theilweise vom rheinischen, theilweise vom französischen Einflusse abhängig zeigt sich auch die prachtvolle Kathedrale von Tournay (No. **55**, 4), deren Langhaus, noch flachgedeckt, 1146 gebaut wurde, während das Kreuzschiff, wie der Limburger Dom, die Formen der Kathedrale von Noyon annimmt.

Die vorgeführten Proben sollen den Entwickelungsgang der deutsch-romanischen Architektur von ihren Anfängen im 10. Jahrhundert bis zu dem Zeitpunkte, in welchem der romanische Stil theils in reicher Decoration eine freie Lösung suchte, theils mit gothischen Constructionen sich berührte, versinnlichen. Um das Bild der baulichen Thätigkeit insbesondere im 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts vollständig zu machen, mögen noch einzelne Baugruppen erwähnt werden.

Eine stattliche Reihe romanischer Gewölbebauten tritt uns im Elsaß entgegen. Von der Benedictinerabtei in Murbach (No. **56**, 1) hat sich nur Chor und Querschiff erhalten. Der erstere ist gradlinig geschlossen, über dem schmalen Querschiffe steigen zwei schwere Thürme in die Höhe. Die äußere Decoration wird durch schmale Lisenen und den Rundbogenfries bewirkt. Ein eigenthümliches Wesen prägt sich in der Kirche S. Peter und Paul in Rosheim (No. **56**, 3—8) aus. Der Grundriß zeigt ein dreischiffiges Langhaus mit Querschiff und verlängertem Chor. Im Mittelschiff wechseln Säulen mit breiten Pfeilern ab. Den letzteren treten Pilaster vor, welche das Rundbogengewölbe tragen. Die Säulenkapitäle sind

jedes verſchieden geſtaltet und aus Würfeln zuſammengeſetzt. Die thurmloſe Faſſade, im Gegenſatze zu dem ſchwerfälligen düſteren Inneren fein und harmoniſch componirt, hebt das Mittelſchiff durch den ſtattlichen Giebelbau in bedeutſamer Weiſe hervor. Wieder anders, viel geſchloſſener und ernſter, erſcheint die Faſſade der Benedictinerabtei zu Mauresmünſter bei Zabern (No, **56**, 9) gebildet. Zwiſchen den beiden durch Liſenen belebten Thürmen, liegt die offene von zwei Säulen getragene Vorhalle. Mit dieſer Faſſade verglichen, erſcheint die einige Menſchenalter ſpätet errichtete Fronte der Pfarrkirche zu Gebweiler (No. **58**, 4) viel feiner und harmoniſcher durchgebildet. Die Decoration iſt reicher, die Verhältniſſe ſind reiner und beſſer abgewogen, wie die Höhe der einzelnen Stockwerke, die Vertheilung der Portale und der Aufbau der Thürme über den Seitenſchiffen beweiſt. Daß allmählich der Sinn für reiche Gliederung und Ornamentirung durchgriff, zeigt der noch aufrechtſtehende Reſt der Kirche in Pfaffenheim bei Rufach (No. **56**, 2), aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, ein fünfſeitiger Chorbau mit einer (geſchloſſenen) Säulenſtellung unter dem Dache. Die Kirche S. Fides in Schlettſtadt (No. **57**, 1 u. 4) wurde, wie insbeſondere an den Thürmen bemerkbar iſt, in rein romaniſchen Formen erbaut. Sie iſt dreiſchiffig mit quadratiſchen Gewölbefeldern (Arkaden im Spitzbogen geſchloſſen), mit Querſchiff und drei Apſiden. Dagegen prägt ſich in der Benedictinerkirche S. Peter und Paul in Neuweiler (No. **57**, 2. 7; **58**, 2) der Stilwechſel deutlich aus, welcher während der Bauzeit ſtattfand. Der gerade geſchloſſene Chor, das Querſchiff und der daran zunächſt anſtoßende Theil des Langhauſes, vielleicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, offenbaren romaniſche Formen, die weiteren Theile des letzteren dagegen ſind bereits im Anſchluß an franzöſiſche Werke im frühgothiſchen Stile errichtet.

Bauproben aus dem Schwabenlande bietet die Kirche eines Frauenſtiftes zu Oberſtenfeld bei Marbach (No. **57**, 3), in welcher die Mauern des Mittelſchiffes nach einer im ſüdlichen Deutſchland oft wiederkehrenden Sitte (Ober- und Unterzell auf der Inſel Reichenau, Hirsau, Alpirsbach u. a.), auf Säulen ruhen. Dieſelben werden aber (die Kirche ſtammt aus dem 13. Jahrhundert) im Spitzbogen geſchloſſen, auch zeigen die beiden öſtlichen Felder des Langhauſes, daß eine Einwölbung verſucht wurde. Die Stiftskirche in Ellwangen (No. **57**, 5) (1100—1124) iſt regelmäßig im Kreuze angelegt, vollſtändig gewölbt und mit fünf Abſiden verſehen. Schwieriger als in den anderen Bauprovinzen läßt ſich der einheitliche Grundtypus, von welchem in der ſchwäbiſch-alemanniſchen und in der benachbarten bairiſchen Landſchaft die einzelnen Bauten ausgingen, nachweiſen. Neben den Säulenbaſiliken kommen

auch Pfeilerbafiliken (Mittelzell auf Reichenau, Dom zu Augsburg) vor; Anklänge an die Antike treten uns im eilften Jahrhunderte in Regensburg entgegen, wo überhaupt im tiefften Mittelalter eine überaus rege Bauthätigkeit waltet; einzelne Werke (Krypta im Freifinger Dom) zeigen eine reiche plaftifche Dekoration, andere wieder fallen durch die große Schlichtheit und die zähe feftgehaltene alterthümliche Weife auf.

Die Architektur Weftfalens, wo fowohl rheinifche, wie fächfifche Vorbilder zur Nachahmung vorlagen, wird zunächft durch den Dom zu Soeft (No. **55**, 7) vertreten. Sowohl die Einwölbung des Mittelfchiffes wie die Errichtung der tiefen Vorhalle entftammt einer fpäteren Bauzeit. Bereits urfprünglich als Gewölbebau war der Dom zu Münfter (No. **55**, 11) angelegt. Der Spitzbogen herrfcht hier faft unbedingt vor; der Chor wird in gothifcher Weife von einem niedrigeren Umgange eingefchloffen, eine Galerie, von kleinen Säulen getragen, in der Mauerdicke über den Arkaden des Mittelfchiffes angebracht. Bemerkenswerth ift die Verdoppelung des Querfchiffes. In den in Weftfalen beliebten Typus der Hallenkirchen führt der Dom von Paderborn (No. **55**, 10) ein, kein einheitliches Werk, an welchem mehrere Jahrhunderte (der ältefte Theil ift der breite ungegliederte Weftthurm aus dem 11. Jahrhundert) arbeiteten. Die gleiche Höhe der Schiffe, welche bald auch zur Anordnung gleich breiter Schiffe, zur Verringerung oder gar zum Wegfall der Oberwand des Mittelfchiffes, zur Verlegung der Fenfter aus dem Mittelfchiffe in die Seitenfchiffe führte, weckt die Erinnerung an eine von Pfeilern geftützte Halle, woher der Name Hallenkirche ftammt.

Während die feit dem 12. Jahrhundert überaus rege Bauthätigkeit in den deutfch-öfterreichifchen Provinzen und den angrenzenden flavifch-ungarifchen Ländern (Proben auf No. **59**) keine wefentlichen Unterfchiede von der bis jetzt betrachteten Bauweife darbietet, hat im deutfchen Norden, von Holland bis in das preußifche Ordensland hinein, foweit die Tiefebene reicht, das hier gebräuchliche Material, der Backftein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimenfionen gebrannt werden, durch den Mörtel Feftigkeit gewinnen und, in verfchiedene Formen geprefft, durch Zufätze mannigfache Färbung annehmen, erwies fich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günftig, gab den Mauern leicht einen maffenhaften Charakter, verbot reiche plaftifche Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der ftarken Profile und leicht gefchwungener Kreife in den Vordergrund. Das Würfelkapitäl verliert feine Abrundung, erfcheint mehr trapezförmig (No. **60**, 2 u. 3), die Deckplatte wird einfach abgefchrägt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formfteinen

zuſammengeſetzt, durch Durchſchneidung der Bogen reicher belebt (No. **60**, 1 u. 4). Auch Rautenſchmuck (No. **60**, 5), kleine Conſolen, übereckgeſtellte Steine, leicht herſtellbar, waren beliebt, ebenſo Muſterung und polychrome Ausſtattung der Flächen und Glieder.

Von den zahlreichen Ziegelbauten Norddeutſchlands (Jerichow, Dom zu Lübeck u. a.), wurde als Probe die durch ihre regelmäßige Geſtalt ausgezeichnete Ciſterzienſerkirche zu Dobrilugk in der Lauſitz (No. **60**, 6), aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, ausgewählt.

In den ſkandinaviſchen Ländern bildete Holz aus klimatiſchen Gründen das gebräuchliche Baumaterial. Nur hervorragende Kirchen wurden in der romaniſchen Periode aus Stein errichtet, ſo unter König Knud IV. (1080—86) der Dom zu Roeskild in Seeland, den wir aber nicht in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, ſondern wie er ſpäter nach dem Vorbild des Braunſchweiger Domes erneuert wurde, beſitzen (No. **60**, 7). Von den Holzkirchen Norwegens, auf deren Alter die Bauformen, weil ſie unmittelbar der feſtbegrenzten Natur des Baumaterials entſproſſen ſind, keinen ſicheren Rückſchluſs erlauben, iſt Grundriß und Aufriß der Kirche von Hitterdal (No. **60**, 8) als Probe gegeben. Den Kern der Anlage bildet ein von Holzſäulen getragenes beinahe quadratiſches Schiff, an welches ſich der Chor öſtlich anſchließt. Umgänge faſſen den Hauptraum ein, und zum beſſeren Schutze zieht ſich überdieß eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenſtern verſehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich ſteigt derſelbe gleichſam in Abſätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumſtämme, deren Fugen mit Moos verſtopft wurden, hätten das Ausſehen der norwegiſchen Holzkirchen gar dürftig geſtaltet, wenn nicht die Schnitzkunſt, die Jahrhunderte lang die alten Band- und Schlangenmuſter wiederholte, und die Farbe für den Schmuck geſorgt hätten.

Holzbauten bildeten auch in England urſprünglich die Regel, wie denn überhaupt die Privatarchitektur des nordiſchen Mittelalters durchgehends auf den Holzbau zurückgeht. Anklänge an denſelben laſſen ſich auch an den Steinwerken der romaniſchen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name: romaniſcher Stil wird hier übrigens ſelten gebraucht. Man zieht vor, von einem angelſächſiſchen Stile, der namentlich nach der Verbreitung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normanniſchen, der ſeit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrſcht, zu ſprechen. Reſte aus der ſächſiſchen Zeit ſind beſonders in Lincolnſhire und Yorkſhire noch nachweisbar: Thürme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerſtücke. Mit den Normannenfürſten kamen auch bauluſtige Biſchöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Thätigkeit begann, deren Spuren noch heute uns zahlreich und

deutlich entgegentreten, und welche der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es fcheint nicht, daß die aus Frankreich berufenen Baumeifter mit der fächfifchen Ueberlieferung vollftändig brachen; es ift vielmehr wahrfcheinlich, daß fie fich der in England herrfchenden Baufitte vielfach fügten, gerade fo wie es bei Einführung des gothifchen Stiles fpäter gefchah. So bildet der fog. normannifche Stil den Mittelpunkt in der Baugefchichte Englands. Noch aus der Zeit Wilhelms des Eroberers ftammt die Kapelle im weißen Thurm im Londoner Tower. Sie ift dreifchiffig und mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Kapitäl (No. **60**, 13) der fchweren Rundpfeiler zeigt geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgefchrägten Ecken. Eine andere allgemein beliebte Kapitälform, durch aneinander gereihte kleine Würfel gebildet, lernen wir an dem mittleren Rundpfeiler No. **60**, 10 kennen. Das gefältete Kapitäl (chapiteau godronné), gleichfam aus einem Kranz von Kegeln zufammengereiht, ift offenbar eine Abart des Würfelkapitäls und beftimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitäls zu verringern. Im Grundriß macht fich die große Länge der Kirche, die Anlage des Querfchiffes nahezu in der Mitte des Langhaufes, der gerade Chorabfchluß geltend. Ueber den dicken Rundfäulen, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechfeln, zieht fich eine Empore hin. Die Decke des Mittelfchiffes ift gewöhnlich flach aus Holz hergeftellt. Die Decoration der Wandflächen und Bogen bewegt fich in geometrifchen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen (No. **60**, 9) und zeigt nur felten Pflanzen-Formen. Von den gegebenen Beifpielen des normannifch-englifchen Stiles entftammt die Kathedrale von Durham (No. **60**, 12) der Zeit Heinrich's I. und der folgenden Könige (1108 bis nach 1154); die Wölbung fällt noch fpäter; das Schiff der Kathedrale von Peterborough (No. **60**, 10) wurde 1118—1195, die Kathedrale von Gloucefter (No. **60**, 11) feit 1088 errichtet. Die überwiegende Zahl der englifchen Kathedralen, die nicht felten zugleich Klofterkirchen waren, weift Beftandtheile aus der normannifchen Periode auf.

Unter ganz anderen Lebensbedingungen als dieffeits der Alpen entwickelte fich die romanifche Architektur in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Gefchlecht zu langfamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier zunächft mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der Schöpfer und Träger der Bildung; die Städte, in welchen fich die Refte der alten Gefittung noch am lebendigften erhalten hatten und von welchen der fpätere geiftige Auffchwung ausgehen follte, bedurften längerer Sammlung, ehe fie diefe Aufgabe übernehmen konnten. Daher wird in der Periode des 10—12. Jahrhunderts in Italien die Kunft

nicht ſo reich und eifrig betrieben, wie in Deutſchland und Frankreich, wo das nationale Leben in jeder Hinſicht raſch den natürlichen Ausdruck fand.

Am ödeſten ſieht es in Rom aus. Die altchriſtlichen Bauten auszubeſſern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apſiden und Eingänge herzuſtellen, füllt vorwiegend die Bauthätigkeit bis zum 12. Jahrhundert aus. Eine Kunſt allein verſteht man auch jetzt noch vortrefflich: die antiken Mauerſtücke zu zerſägen und zu zierlichen Muſtern auf Platten zuſammenzuſetzen. Das iſt die Hauptarbeit der römiſchen „marmorarii“. Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefſten Punkt des römiſchen Verfalles. Nur in den Küſtenlandſchaften, die durch politiſche Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden ſind, regte ſich eine mannigfache Kunſtthätigkeit. Mit ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine ſtärkere befruchtende Volksmiſchung wie in der Lombardei ſtattgefunden hatte oder ein energiſcher, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrſcherwille, wie in den normanniſchen Fürſtenthümern Süditaliens, waltete. Ein geſchloſſener nationaler Stil konnte natürlich auf ſolchem Boden nicht entſtehen. Die Landſchaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüße. Beſonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteſte Beiſpiel byzantiniſchen Einflußes auf die italieniſche Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (No. **63**, 2—4). Der urſprüngliche in 11. Jahrh. errichtete Ziegelbau wurde im dreizehnten Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit Spolien aus den levantiniſchen Siegeszügen geſchmückt. Die oberen Theile der Faſſade fallen ſogar erſt in das 14. Jahrhundert. Die Grundform iſt ein griechiſches Kreuz, von Seitenſchiffen und Vorhallen umſchloſſen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben ſich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwiſchen den Pfeilern ſtehen Säulen, welche die Galerien der Seitenſchiffe tragen. Wie in der Conſtruction, ſo iſt auch in der Decoration: Marmorbelag, Moſaikmalerei, das Vorbild der byzantiniſchen Kunſt feſtgehalten. Noch auf einem andern Punkte Italiens macht ſich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die ſüditaliſchen Provinzen ſtanden unter byzantiniſcher Herrſchaft und unterhielten mit Konſtantinopel einen lebhaften Verkehr. Waren auch die Werke des Kunſthandwerkes am meiſten begehrt, ſo zeigt doch auch die Architektur einzelne orientaliſche Elemente, welche ſich dem heimiſchen Stile zugeſellen. (Die Dome von Salerno und Amalfi, die Kathedralen von Bari, Trani, Troja, meiſtens in 11. Jahrh. begonnen, in folgenden unter der Normannenherrſchaft vollendet und im Inneren geſchmückt, gehören zu den angeſehenſten Werken auf ſüditaliſchem Boden.) Eine beſonders feſſelnde Miſchung verſchiedenartiger Ele-

mente offenbaren die Bauten Siciliens. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, welche in den beiden folgenden Jahrhunderten ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung wurde. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren politischen Gewalt sich begnügten. Als officielle Sprachen galten im 12. Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, namentlich jene Palermo's, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Capella Palatina im Schloß in Palermo 1129—1140 bildet eine dreischiffige Basilika. Säulen, theilweise kannelirt, mit korinthischen Kapitälen, durch Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelschiffes, dessen Decke mit den bekannten arabischen hölzernen Gewölbetheilchen ausgesetzt ist. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chore, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Theile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpftem Glanze (No. **62**, 6). Von dem anderen Prachtbau bei Palermo, der Benediktinerkircke von Monreale, gibt No. **63**, 1 die Ansicht des Klosterhofes, welcher mit seinen zierlichen, musivisch decorirten Säulen und Säulengruppen weniger an die nordischen Kreuzgänge als an die orientalischen Palasthöfe erinnert.

Unter den Bauten Mittelitaliens nimmt der Dom zu Pisa (No. **62**, 4 u. 5) eine hervorragende Stelle ein. Die Vollendung desselben zog sich bis in das 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünfschiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geschmückt. Die Anordnung der Fassade, das Aufsteigen des mittleren Giebelbaues über den Halbgiebeln der Seitenschiffe fand in Toscana häufige Wiederholung. Die Decoration des Aeußeren durch Säulengalerien wurde auch an dem schiefen Thurme, der sich, wie gewöhnlich die „campanile", neben dem Dome erhebt, angewendet. Er stammt aus dem 12. Jahrh. (1174) und sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente senkten und der Thurm neigte, wurde in den oberen Stockwerken die Südseite des

Thurmes etwas höher aufgemauert als die nördliche und so derselbe schief weiter geführt.

Ein anderer berühmter Bau Toscanas ist die Kirche S. Miniato al monte bei Florenz (No. **62**, 2. 3), eine uralte Stiftung, im Grundriß an die Basilikenform (ohne Querschiff) sich anlehnend. Im Mittelschiff wechseln Säulen mit Pfeilern, welche letzteren durch Quergurte die Decke stützen. Wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts entstand die Fassade mit ihrem farbigen Marmorschmucke, ihrer harmonischen Feldereintheilung und antikisirenden Säulen und Pilastern.

In Toscana behaupten neben Pisa noch Lucca, Arezzo, Pistoja, Empoli eine hervorragende Stellung in der romanischen Periode; auf lombardischem Boden zeigt sich eine besonders rege Bauthätigkeit in Mailand, Pavia, Verona. Kreuzgewölbe, auf gegliederten Pfeilern ruhend, kommen hier allgemeiner, als in den Landschaften südlich von den Apeninnen, zur Geltung. Die Fassade deutet nicht die innere Theilung in Mittel- und Seitenschiffe an, sondern steigt als einfaches Giebelhaus in die Höhe. Bogenfriese, Galerien, die zuweilen der schrägen Richtung des Giebels folgen, Radfenster und im Rundbogen geschlossene, oft vortretende Portale schmücken dieselben. Beispiele bieten der Dom zu Piacenza, 1122 begonnen (No. **62**, 1) und der Dom zu Parma, wahrscheinlich nach einem Erdbeben 1117 erneuert (No. **63**, 5. u. 6), mit einer Kuppel über der Vierung und mit Apsiden nicht allein an der Ostseite, sondern auch, wie am Pisaner Dome, an den abschließenden Sehmalseiten des Querschiffes. Die Verpflanzung des italienisch-romanischen Baustiles nach Dalmatien lehrt die Fassade von S. Donato in Zara (No. **62**, 7), aus dem 13. Jahrhundert. Wie der Kuppelbau von S. Marco lange nachwirkt, zeigt die erst im 14. Jahrhundert vollendete, als Wallfahrtskirche mit vielen Kapellen versehene Kirche S. Antonio in Padua (No. **63**, 7).

Die Blüthe der französischen Architektur des Mittelalters fällt allerdings erst in die gothische Periode seit dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Nimmermehr hätte sich diese Blüthe aber ohne längere Vorbereitung so glänzend entwickeln können; sie setzt eine längere und stetige Bauthätigkeit schon in der romanischen Zeit voraus, welche auch die Urkunden bestätigen. Dieselben erzählen von einer umfassenden Restauration zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Wenn die romanischen Kirchen in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegentreten, wie in den südlich gelegenen Landschaften, so beruht dieses auf zwei Umständen. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die reichste Bauthätigkeit, welcher natürlich viele der

älteren Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die füdlichen Landfchaften, durch Sprache, Recht, Ueberlieferung und Abftammung von den fränkifchen Provinzen unterfchieden, die Kunftpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher diefelbe abgebrochen. An römifchen Baumuftern war hier kein Mangel; fie boten nicht allein die beften Vorbilder für die ornamentalen Theile, fondern führten auch zur Anwendung von Kuppeln und Tonnengewölben, welche letztere das Mittelfchiff der ganzen Länge nach bedecken und eine kräftige Stütze dadurch erlangen, daß über den Seitenfchiffen halbe auffteigende Tonnengewölbe als Widerlager errichtet wurden.

Als die bedeutendften romanifchen Kirchen in Frankreich dürfen folgende gelten: St. Sernin in Touloufe, St. Trophime in Arles, Notre-Dame in Avignon, Notre-Dame du port in Clermont, St. André in Vienne, St. Philibert in Tournus, Notre-Dame in Beaune, die Kathedrale in Valence. Die umfangreichfte romanifche Kirche, die des berühmten Benedictinerklofters Cluny, ift in der Revolutionszeit zerftört und abgetragen worden. Die Bauzeit diefer Kirchen reicht meiftens bis in das 12. Jahrhundert hinein, die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen in der Provence, Auvergne, auf altem aquitanifchen und burgundifchen Boden uns entgegentritt, find aber gewiß fchon im vorhergehenden Jahrhundert feftgeftellt worden. Schwerlich hätten fonft die einzelnen Provinzen fich zu fo klar und beftimmt ausgebildeten Baugruppen zufammenfchließen und hier überall die Haupttypen eine fo unbeftrittene Herrfchaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landfchaft richteten fich ftets die Kirchen der kleineren Städte. So ift die Kirche St. Lazaire zu Autun das Mufter für Beaune und Saulieu, St. Céfaire in Angoulême das Vorbild für die ganze Charente. Diefe Folgfamkeit deutet eine ftetige längere Kunftübung an.

Als Beifpiele der romanifchen Architektur im füdlichen Frankreich mögen folgende Beifpiele gelten. Die Kirche Notre-Dame du port zu Clermont in der Auvergne (No. **64**, 2—4; **65**, 1). Der Grundriß zeigt den Chor von einem niederen Umgange und vier Kapellen umfchloffen. Das Mittelfchiff wird von Pfeilern mit vortretenden Halbfäulen begrenzt und mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Ueber den Seitenfchiffen erhebt fich eine Galerie, deren Gewölbe (halbe Tonnengewölbe) fich gegen die Wölbung des Mittelfchiffes anlehnen. Einen anderen Charakter trägt die Kirche St. Front zu Perigueux (No. **64**, 6, 7) an fich. Sie ift in der Form eines griechifchen Kreuzes errichtet und mit fünf Kuppeln gefchloffen. Die Nachahmung der Marcuskirche in Venedig und weiter des byzantifchen Stiles ift unverkennbar; auf welchem Wege die Verpflanzung ftattfand, läßt fich aber nicht genau feftftellen. Mit Kuppeln ift auch

die einſchiffige Grabkirche der Fürſten aus dem Hauſe Plantagenet, die Abteikirche von Fontévrault aus dem 12. Jahrhundert (No. **64**, 10; **65**, 2, 3) eingedeckt. Der Chor, ſchmaler als das Langhaus, wird von einem Umgang mit radianten Kapellen eingeſchloſſen. Aus dem Kreiſe der burgundiſchen Kirchen heben wir die Kathedrale von Autun (No. **64**, 8) hervor. Außer den Anklängen an die Antike in Einzelheiten, verdienen die Spitzbogen der Arkaden und der Tonnengewölbe, ſowie die Anlage der ſchmalen Galerien über den Seitenſchiffen Aufmerkſamkeit. Für die reiche Decoration der Faſſaden, die bald (Provence) auf antike Muſter zurückgeht, bald in überladender Weiſe die ganze Fläche mit Ornamenten und Figuren bedeckt, bietet die Kirche Notre-Dame la grande in Poitiers (No. **64**, 1) ein Beiſpiel. Die Kirche ſelbſt, aus dem 12. Jahrhundert, iſt dreiſchiffig und mit Tonnengewölben bedeckt.

Im nördlichen Frankreich bildet die Normandie einen wichtigen Schauplatz baulicher Thätigkeit. Wilhelm der Eroberer ſtiftete in Caen 1066 zwei Abteien, von welchen aber die hervorragendſte St. Etienne, kaum mehr in der urſprünglichen Geſtalt, ſondern vorwiegend in ihrer Erneuerung im 12. Jahrhundert ſich erhalten hat (No. **64**, 9). Von den gegliederten Pfeilern an den Ecken jedes Gewölbefeldes ſteigen die Quer- und Diagonalgurten empor, welche das Gerippe des Gewölbe bilden; aber auch von den mittleren Pfeilern, die früher nur als Arkadenträger functionirten, werden Gurten in die Höhe geführt. Sie ſchneiden die Diagonalen und verwandeln das viertheilige Gewölbe in ein ſechstheiliges, aus vier kleineren und zwei größeren Dreieckskappen beſtehend. Dieſe Anordnung durchbricht bereits die romaniſche Conſtructionsweiſe und bildet einen deutlichen Uebergang zu dem gothiſchen Stile.

Bei aller Pracht und Größe der einzelnen Werke, kann Spanien doch nur, im Verhältniß zu Frankreich und Deutſchland, als ein Nebenland in der Kunſtgeographie des Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes ſtand unter mauriſcher Herrſchaft und trieb reizende Blüthen orientaliſcher Kunſt; langſam rückte im Norden die Macht chriſtlicher Fürſten vor und hob ſich wieder die chriſtliche Bildung. Die Kirchen, welche allmählich wieder erſtanden, wurden unter dem Einfluß der benachbarten ſüdfranzöſiſchen Architektur errichtet. Aus Frankreich ſtammten auch mehrere Baumeiſter. So erklärt ſich die Herrſchaft der Tonnengewölbe in den ſpaniſchen Kirchen romaniſchen Stiles. Die Kathedrale von Santiago de Compoſtella, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters (No. **65**, 4 u. 6), ſeit dem Ende des 11. Jahrhunderts im Baue, entlehnt provençaliſchen Kirchen den Grundplan. Das Mittelſchiff, an Länge mit gothiſchen Domen wetteifernd, iſt mit gegurteten Tonnengewölben gedeckt, über den Emporen der Seiten-

schiffe steigen halbe Tonnengewölbe empor, den Chor schließen Umgang und Kapellenkranz ein. Die Kirche S. Vincente in Avila (No. **65**, 7) zeigt wenigstens in den Armen des Querschiffes Tonnengewölbe, während im Langhause Kreuzgewölbe herrschen. An der Kathedrale von Salamanca (No. **65**, 5), deren Vierung mit einer mächtigen Kuppel gekrönt ist, macht sich bereits der Spitzbogen an den Arkaden und Gewölben bemerkbar und deutet auf die Bauzeit am Schlusse des 12. Jahrhunderts hin.

---

3. Die Baukunst gothischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führte zu der Bauweise, welche unter dem nichtssagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gothischer“ Stil verstanden wird. Das Bedürfniß durchgreifender Neuerung des Gewölbebaues, machte sich so lange nicht geltend, als nur kleinere Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden; es stieg aber und wurde dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgerthum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichthums zu sehen wünschte, Kirchen errichtet werden sollten, von einer Größe und Ausdehnung, wie sie der Bedeutung der Stadt entsprach. Da zeigten sich die im romanischen Stile construirten, mit Kreuzgewölben überdeckten Kirchen unzureichend. Bei den Kreuzgewölben blieb es; diese waren überliefert und gestatteten allein die bequeme Anordnung größerer Fenster in den Oberwänden, wie sie das nordische Klima verlangte. Die Aufgabe der Baumeister ging dahin, die Kreuzgewölbe in ähnlicher Weise zu sichern, wie die Tonnengewölbe durch die aufsteigenden Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen gestützt werden. Einen Vortheil brachten die Kreuzgewölbe. Die Tonnengewölbe verlangten eine ununterbrochene Unterstützung ihrer ganzen Länge nach, auf jedem Punkte. Die Kreuzgewölbe, die man bereits zwischen Hausteingurten zu errichten gelernt hatte, erforderten nur an wenigen Punkten eine Stütze, um fest zu lagern. Die Endpunkte derselben mußten zunächst in vertikaler Richtung gestützt werden. Dieses erreichte man durch die Pfeiler, welche die Gewölbe trugen. Die letzteren besitzen aber auch die Neigung zur Seite auszuweichen, sich zu schieben. Legt man dem Punkte, wo der Seitenschub am stärksten ist, ein Widerlager vor, so wird auch diese Gefahr vermieden. Nun hindern

aber die Seitenſchiffe die Anlage ſolcher Stützpfeiler unmittelbar am Gewölbe des hohen Mittelſchiffes, deſſen Sicherung doch am dringendſten war. Derſelbe Zweck wurde auch dann erfüllt, wenn man das Wiederlager außen als ſtarken Pfeiler emporführte und über dem Dache der Seitenſchiffe durch einen Bogen mit der Wölbung des Mittelſchiffes verband. Der Bogen leitete den Seitenſchub zu dem äußeren Pfeiler, welcher dieſem entgegenwirkte und ihn überwand. So entſtand das Syſtem der Strebebogen und Strebepfeiler, das erſte, wichtigſte Element der gothiſchen Conſtruction. Der Querſchnitt No. **66**, 2 macht dieſelbe deutlich. Bisher hatte man gewöhnlich auf quadratiſchen Grundflächen die Gewölbe errichtet. Dieſe Gebundenheit erſchien vielfach hinderlich. Die Gewölbejoche des Mittelſchiffes und jene der Seitenſchiffe empfangen eine verſchiedene Länge, die Pfeiler im Mittelſchiffe werden, da man die Arkaden nicht ſo weit ſpannen konnte, wie die Gewölbe, ungleich behandelt, zerfallen in Arkadenträger und Gewölbeſtützen. Gleichförmigkeit der Pfeiler war jedenfalls erwünſcht. So lange man im Rundbogen wölbte, konnte von der quadratiſchen Anlage der Gewölbe nur ſchwer abgeſehen werden, da auf einer Grundlinie nur ein Halbkreis gezogen werden kann, bei ungleichen Abſtänden die Scheitel der Bogen nicht in dieſelbe Ebene fallen. Alle Schwierigkeiten fielen fort, ſobald an die Stelle des Rundbogens der in der romaniſchen Architektur ebenfalls bekannte Spitzbogen geſetzt wurde, welcher auf gleicher Grundlinie beliebig erhöht oder herabgedrückt und auch bei verſchiedenen Abſtänden auf die gleiche Scheitelhöhe gebracht werden kann, überdieß wegen der Annäherung an die vertikale Linie eine geringere Spannung beſitzt. Anordnung ſchmaler rechteckiger Gewölbefelder, Gleichheit aller Pfeiler, Anwendung des Spitzbogens bilden das zweite Element der gothiſchen Conſtruction. Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und inneren Pfeiler iſt ein feſtes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, ſondern die genannten Glieder tragen und halten den letzteren. Es werden die conſtructiven von den bloß raumabſchließenden Theilen ſchärfer getrennt, die Wände zwiſchen den Pfeilern, die Kappen zwiſchen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gothiſche Architektur verwandelt den Maſſenbau in einen Gliederbau und drückt dieſes auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenſter und ſelbſt in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feſte, zuſammenhaltende Ränder und dazwiſchen leichte durchbrochene Zierraten zeigt.

Natürlich iſt der gothiſche Stil nicht gleich vollendet erſtanden; es hat denſelben keineswegs die Phantaſie eines einzelnen Meiſters fertig erſonnen. Viele Zwiſchenſtufen laſſen ſich nachweiſen, die ſtetige Entwickelung der verſchiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von

den erften Anfätzen und früheften Verfuchen ab, fo beftimmen folgende Merkmale im Wefentlichen die Natur des gothifchen Stiles. Die Apfis lehnt fich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das Langhaus an, fondern die Gewölbe des Mittelfchiffes fetzen fich im Chore fort und fchließen fich hier zufammen. Die Seitenfchiffe ziehen fich als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht fich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einziehung des Chores in das allgemeine Gewölbefyftem wird, zumal auch die Krypta fortfällt, eine fefte Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perfpective erzielt.

Die Einzelfäulen und die maffigen Einzelpfeiler im Schiffe verfchwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten fpricht fich in der Form des gothifchen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (No. **66**, 5, 10; No. **67**, 6, 8) kündigt bereits die eigenthümliche Geftalt des Pfeilers, den Bündelpfeiler, an. Um einen cylindrifchen Kern legen fich Dreiviertelfäulen herum; der Kern bleibt anfangs noch fichtbar (No. **68**, 10), verwandelt fich aber dann in Hohlkehlen, welche die Dreiviertelfäulen von einander trennen und die letzteren als die wahren lebendigen Stützen der Gewölbe bekunden. (No. **66**, 5, 7). Weil die Dreiviertel- oder Halbfäulen fich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, führen fie den Namen D i e n f t e, und man unterfcheidet nach der Stärke derfelben alte Dienfte von jungen. (Den ganzen Bündelpfeiler bezeichnete man als Schaft.) Das Kapitäl der Dienfte und der Pfeiler überhaupt befitzt nicht die gleiche Bedeutung, wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegenfatz der unmittelbar auf den Säulen laftenden Balken und Mauern. Ein lofer Blätterfchmuck, fo daß der Grund fichtbar bleibt, umgiebt zuoberft die Dienfte (No. **66**, 6; No. **67**, 1, 2). Die Blätter werden der heimifchen Pflanzenwelt entlehnt und zunächft naturaliftifch behandelt; erft in der fpäthgothifchen Zeit (No. **67**, 3, 4) empfangen fie eine derbe knollenartige Geftalt. Dasfelbe Streben nach Verringerung der Maffe und kräftiger Entwickelung der Einzelglieder, welches fich in der Bildung des Schaftes ausfpricht, wird auch in der Profilirung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, fondern herzförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erfcheint das Profil derfelben, und es wird überdieß durch die fcharfe Unterfchneidung, die tiefen Hohlkehlen noch bewegter (No. **66**, 15—18).

Das Zufammenwirken der einzelnen Glieder verfinnlicht der Querfchnitt No. **66**, 1 und der Aufriß No. **70**, 1. Wir fehen zunächft den Bündelpfeiler mit feinen verfchiedenen Dienften; während die in die Axenlinie geftellten die Arkaden tragen, jene der Rückfeite die Gewölbe des Seitenfchiffes ftützen, fteigen an der Vorderfeite der Mittelfchiffwand die Hauptdienfte in die Höhe, auf welchen die Rippen des Gewölbes ruhen, im mittleren Kreuzungspunkt durch

einen Schlußſtein (No. **66**, 11, 12) zuſammengehalten. Ueber den Arkadenbogen erhebt ſich das Triforium, der ſchmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelſchiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückſeite ſpäter nicht durch eine feſte Mauer, ſondern durch Fenſter geſchloſſen. Der übrige Theil der Mittelſchiffwand bis zu den Gewölben wird durch die Fenſterarchitektur eingenommen. Fenſtergruppen kannte bereits der ſpätromaniſche Stil (No. **53**, 13). Nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieſes zu ändern, die großen Fenſter zu gliedern, alle todten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenſtergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gothiſchen Architektur. Auf der Fenſterbrüſtung innerhalb des gemeinſamen Umfaſſungsbogens werden vertikale Pfoſten errichtet, die ſich in Spitzbogen zuſammenſchließen (Nr. **68**, 1). Die Zahl der Pfoſten und auch die Stärke derſelben iſt verſchieden. Meiſtens wird folgende Anordnung getroffen (Nr. **68**, 1—6). Vier gleich hohe im Spitzbogen geſchloſſene Fenſterabtheilungen reihen ſich an einander, je zwei werden dann wieder von einem gemeinſamen Bogen umgeben, und endlich auch dieſe zwei größeren Fenſtergruppen von einem Bogen umſpannt. Zwiſchen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben Kreiſe übrig, die mit an einander ſtoßenden Kreisausſchnitten, Päſſen, ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreisſegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen, noch ſpäter in flammenartig zugeſpitzte, geſchwungene Figuren, ſogenannte Fiſchblaſen (No. **68**, 4 u. 6) verwandelt werden, heißen die Päſſe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maaßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreiſen und Kreistheilen gebildeten Fenſterſchmuck im Gegenſatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfoſten. Die meiſte Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Maſſe in einzelne Glieder aufzulöſen, die Conſtruction auf feſte Rippen mit leichtem Füllwerk dazwiſchen zurückzuführen. So zeigen die Fenſterwände (No. **68**, 7, 8) die feinſte Gliederung, ſo löſen ſich von den Spitzbogen die innerſten Plättchen ab, ebenſo von den Rahmen der Kreiſe die innerſten Schichten, welche ſogenannte Naſen (No. **68**, 9) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.

Arkaden, Triforien und Fenſter folgen im Inneren des gothiſchen Domes über einander. Die Außenarchitektur wird weſentlich durch das Gerüſte der Streben beſtimmt. Die Strebebogen (No. **67**, 11) zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meiſtens durchbrochenes ſchräges Mauerſtück. Dieſes verſtärkt die Widerſtandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne

zugleich das Regenwaffer bis zu den weit vorfpringenden Wafferfpeiern. Der Strebepfeiler fteigt in Abfätzen fich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Theilen feiner Beftimmung gemäß maffiv gebildet und zuoberft mit einer Spitzfäule oder Fiale gekrönt. An der Fiale wieder unterfcheidet man den unteren viereckigen Theil als Leib von dem Riefen (die Erklärung giebt das englifche Verbum: to rise), der pyramidalen Spitze. Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die fchräge Linie des Riefen wurde durch Boffen oder Krabben, Knollen (No. **67**; 9, 10) welche gleichfam der äußeren Platte des Dreieckes entwachfen, gefchmückt; auf die Spitze des Riefen wurde die Kreuzblume (No. **68**, 12) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, fo auch die längere fchräge Linie ftets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugefpitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diefe durch die aufgefetzten Boffen unterbrochen. Boffen fteigen daher den Seiten eines jeden Dreieckes entlang in die Höhe, fo insbefondere an den Wimpergen (Windbergen?), den fteilen Dreiecken, welche fich über den Spitzbogen und Giebeln als Schutz derfelben erheben (No. **68**, 2, No. **72**, 3, No. **73**, 5), fefte Ränder und durchbrochene, mit Maßwerk gefüllte Innenflächen zeigen.

Während die Seitenanficht eines gothifchen Domes das Gerüfte der Conftruction faft unverhüllt zeigt, drängt fich an der Faffade aller Schmuck, über welchen die Baumeifter gebieten, zufammen. Mächtige Portale, meiftens in der Dreizahl, das mittlere überdieß noch durch einen Pfoften getheilt, treten der Faffade vor. In den Hohlkehlen der fchrägen Seitenwände der Portale ftehen Statuen; diefelben füllen das Thürfeld und die Thürbogen aus und werden zuweilen reihenweife auch in den Galerien über dem Portalbau aufgeftellt. Mit dem letzteren wetteifert im Schmucke die Fenfterarchitektur der Faffade. Bald fehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenfter, eine Fenfterrofe mit reichem Maßwerke errichtet, bald ftrebt ein gewaltiges Spitzbogenfenfter in die Höhe. Den Abfchluß der Faffadenarchitektur bilden die Thürme, fei es, daß ein Mittelthurm, das Ganze beherrfchend, emporfteigt, fei es, daß zwei Thürme, über den Seitenfchiffen fich erhebend, die Faffade begrenzen. Da auch die Arme des ftark betonten Kreuzfchiffes mit einer ähnlichen Faffade wie das Langhaus und mit Thürmen gefchmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleichfalls einen Thurm trug, fo entftand eine förmliche Gruppe von Thürmen, welche allerdings an keinem Werke fich vollftändig verkörpert zeigt, bei der Beurtheilung der Ziele der gothifchen Architektur aber nicht vergeffen werden darf. Der gothifche Thurm wird in der Regel fo angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern geftützt, auffteigen; das Viereck geht fodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene

Helm (krabbenbeſetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plaſtiſche Schmuck der äußeren Architektur den reichſten Glanz, ſo hilft die Malerei weſentlich zur Erhöhung der Wirkung im Inneren der Dome. Ohne Glasgemälde kann man ſich die letzteren gar nicht denken. Sie wecken erſt die rechte Stimmung und vermitteln harmoniſch die Gegenſätze zwiſchen den dunkeln Steinmaſſen und den großen Lichtfeldern. Aber außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. der Kapitäle, Gurten, durch Farben zu erhöhen und erſetzte vielfach durch Polychromie den ſonſt üblichen Teppichſchmuck.

Die Geſchichte der gothiſchen Architektur weiſt uns zuerſt auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daſelbſt, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwickelung der Gothik vereinigt. Die burgundiſchen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntniß des im Süden herrſchenden Gewölbeſyſtems und zugleich ſeiner Schwächen. In der in den nördlichen Landſchaften heimiſchen Kreuzgewölbeconſtruction beſaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwickelung. Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Auguſt's (1180 bis 1223) die nordfranzöſiſchen Städte zu großer Blüthe emporſtiegen, in denſelben gleichzeitig eine rege Bauthätigkeit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, ſondern auch der Erfindungsſinn der ausführenden Künſtler angeſpornt, jeder Fortſchritt gleich bemerkt und weiter geführt wurde. Die Bauten des zwölften Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Uebergangsſtil. So ſehen wir in der Kathedrale von Noyon (No. **69**, 3, 4) die Kreuzarme noch abgerundet, die Schiffspfeiler in der Geſtalt abwechſelnd. Im Aufriſſe miſcht ſich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenſter ſind im Rundbogen geſchloſſen, fügen ſich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die auf einander folgenden Stockwerke in Maaßen und Verhältniſſen in Einklang zu bringen, wird überall ſichtbar. Der Chor von St. Remy zu Rheims, an das ältere Langhaus angebaut (No. **72**, 5), ſtützt noch durch romaniſche Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obſchon die Conſtruction (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenkranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weiſe durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre-Dame zu Chalons (No. **69**, 5) erſcheint die Conſtruction, z. B. das Strebeſyſtem, höher netwickelt als die decorative Kunſt, wie die Nacktheit der Strebepfeiler, die ſchmuckloſen Spitzbogenfenſter zeigen. Von dem romaniſchen Stile ſagt ſich ſelbſt die Thurmanlage der Kathedrale von

Laon (**72**, 2), an welcher in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Uebergang aus dem Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken, wie die Gruppirung der Thürme, der Zahl urſprünglich auf ſieben beſtimmt war, beſitzen bereits den gothiſchen Charakter. Doch herrſchen noch Horizontallinien in den Abſchlüſſen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentirung der vollkommen entwickelten gothiſchen Bauweiſe.

Im Weichbilde von Paris entfaltet ſich frühzeitig im zwölften Jahrhunderte eine rege Bauthätigheit. Bald nach 1121 erneuert Abt *Suger* die uralte Grabkirche der Könige in St. Denis, welches Werk gewöhnlich an die Spitze der gothiſchen Bauten Frankreichs geſtellt wird. Die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris bekommt 1163 einen neuen Chor, in demſelben Jahre wird der Grundſtein zur Pariſer Kathedrale, der Kirche Notre-Dame auf der Seine-Inſel gelegt. Der Bau von Notre-Dame zieht ſich weit in das folgende Jahrhundert hinaus, noch während der Bauzeit wurde die urſprüngliehe Anordnung der Obertheile geändert. Die Kirche (No. **70**, 2, 4; **71**, 4) iſt fünfſchiffig angelegt, dieſe Anlage auch im Chore durchgeführt. Dicke gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienſte, über den Seitenſchiffen erhebt ſich eine Empore, die Fenſter ſind nur dürftig gegliedert. Das unterſte Stockwerk der Faſſade nehmen drei reich geſchmückte (reſtaurirte) Portale ein, darüber befindet ſich eine Galerie mit den Statuen der Könige Iſraels, ein Radfenſter füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Stockwerk der Thürme zwei von einem gemeinſamen Bogen eingefaßte Spitzenbogenfenſter zeigt; mit einer offenen Galerie ſtatt des Giebels ſchließt oben die Faſſade ab. Das Radfenſter und die entſchiedene Betonung der horizontalen Glieder bleibt der franzöſiſchen Gothik auch ſpäter eigenthümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichthum der inneren Ausſtattung ein wahres Kunſtjuwel, iſt die Saint-Chapelle im Hofe des Juſtizpalaſtes (No. **71**, 6 u. 7), unter Ludwig dem Heiligen von *Pierre de Montereau* 1241—1251 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Ueber der niedrigen dreiſchiffigen Unterkapelle (die Hälfte des Grundriſſes No. **71**, 7 links) erhebt ſich die polychromiſch geſchmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gothiſche Kunſt ihre höchſte Vollendung feiert. Mit Ausnahme der unteren Faſſadentheile fällt auch der Bau der Kathedrale von Chartres (No. **71**, 5; **72**, 6) in das dreizehnte Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelſchiff über 100 Fuß hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenſchiffen geſteigert. Der Chor ſchließt ſich in der An-

lage an die Parifer Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apfiden im Halbkreife vortreten. Diefes Motiv der herausfpringenden kapellenartigen Apfiden erfcheint in der Kathedrale von Le Mans (No. **71**, 3) noch ftärker ausgebildet. Während an den zuletzt genannten Werken ältere Theile (in Chartres die Faffade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verfchmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von Amiens und Rheims das gothifche Baufyftem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Picardie (No. **69**, 1, 6) wurde von 1220—1288 (zuletzt, wie gewöhnlich, die Faffade) errichtet. Dem dreifchiffigen Langhaufe und ebenfalls dreifchiffigen Querfchiffe fchließt fich der Chor mit doppeltem Umgange und einem Kapellenkranze, alfo die Breite des Langhaufes weit überragend, an. Die Faffade wiederholt das an der Notre-Damekirche in Paris beobachtete Syftem der Galerien und der Mittelrofe. Aehnlich, nur noch glänzender und mit plaftifchem Schmucke beinahe überladen, tritt uns die Faffade der Kathedrale von Rheims (No. **69**, **2** u. 7; No. **70**, 1 u. 3) entgegen. Wie bei der Kathedrale von Amiens fo ift uns auch bei der Krönungskirche der franzöfifchen Könige der Name des Baumeifters überliefert. Dort werden nacheinander *Robert de Luzarches*, *Thomas de Cormont* und deffen Sohn *Regnault* als Architekten genannt, mit der Kathedrale von Rheims ist der Namen *Robert de Coucy's* verknüpft. Da diefer 1311 ftarb, die Kirche aber bereits 1212 begonnen wurde, fo rührt nicht von ihm der Plan her; ebenfo wenig wiffen wir, ob er fich, als er fein Amt antrat, an die urfprüngliche Anordnung genau hielt, da in diefer Hinficht den Werkmeiftern des Mittelalters eine große Freiheit zuftand. Tiefe Kapellen fchließen fich dem Umgange des Chores an, deffen Maße gegen die große Breite des Querfchiffes und Ausdehnung des dreifchiffigen Langhaufes zurücktreten. In dem Aufbaue der Strebepfeiler bemerkt man ein gewiffes Mißverhältniß zwifchen dem unteren maffiven und dem oberen Theile, welches durch die Stilentwickelung im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts nicht vollftändig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelfchiffe find in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine beftimmte Schulrichtung des Baumeifters hin.

Weitere Proben der franzöfifchen Gothik bilden die Faffaden von St. Pierre in Caen (No. **71**, 1), welche Kirche erft im fechszehnten Jahrhunderte vollendet wurde und der Kathedrale von Coutances, gleichfalls in der Normandie, im 13. und 14. Jahrh. gebaut (No. **72**, 1). Sie unterfcheidet fich durch die ftärkere Betonung der vertikalen Linie von der fonft in Frankreich herrfchenden Weife und zeigt, daß innerhalb des allen gothifchen Werken gemeinfamen Syftems doch landfchaftliche Sonderungen ftatt-

fanden. Der mächtige hier unvollendete Mittelthurm, in engliſchen Kirchen häufig wiederkehrend, krönt auch die Vierung der Kirche St. Ouen in Rouen (No. **72**, 7), welche ihrer raſchen Vollendung (1318—1349) die vollkommene Einheit des Planes und die Harmonie der Formen verdankt. Beachtenswerth erſcheint die ſchräge Stellung der Faſſadenthürme (in dem Grundriß nicht genug hervorgehoben), wodurch eine freiere Entfaltung der Faſſade gewonnen wurde.

Wie in allen andern Ländern, ſo giebt ſich auch in Frankreich der Verfall der gothiſchen Architektur ſeit dem Schluſſe des vierzehnten Jahrhunderts in der gekünſtelten Gewölbeconſtruction und in der virtuoſen aber willkürlichen Zeichnung des Ornamentes kund. Ein Beiſpiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verſchlungen werden und ſcheinbar von freiſchwebenden Conſolen aufſteigen, liefert die Anſicht des Inneren der ſüdfranzöſiſchen Kathedrale von Alby (No. **73**, 1), welche auch in der äußeren Architektur von dem Herkommen ſtark abweicht. Das ſogen. flamboyante Maßwerk zeigt der Lettner, die Querbühne zwiſchen Schiff und Chor, in der Kirche St. Madeleine in Troyes aus dem ſechzehnten Jahrhundert (No. **73**, 2).

Von gothiſchen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche wenigſtens theilweiſe dem franzöſiſchen Einfluſſe unterworfen waren, nennen wir die Kathedrale von Lauſanne (No. **72**, 9), neben der Kathedrale von Genf das hervorragendſte gothiſche Denkmal der franzöſiſchen Schweiz. Sie wurde von 1235—1275 errichtet, aber ſchon am Ende des Jahrhunderts durch eine Feuersbrunſt beſchädigt und nur nothdürftig wieder hergeſtellt. Sie erinnert in der Choranlage und in dem Pfeilerwechſel an frühgothiſche Kirchen (Langres) Frankreichs.

Unter den belgiſchen Kirchen des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts ragt (neben St. Gudule in Brüſſel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dom von Löwen) der Dom von Antwerpen durch die Ausdehnung des Grundriſſes und Mächtigkeit der Thurmanlage hervor (No. **73**, 3 u. 4). Er wurde 1352 mit dem Chor begonnen; ſeit 1406 leitete den Bau *Peter Apelemman,* dem man die Faſſade und die Anfänge des Thurmbaues zuſchreibt. Die oberſten Theile des letzteren hat *Dominik Waghemakere* 1518 vollendet. Die Kirche zählt ſieben Schiffe; die zwei inneren Nebenſchiffe ſind von geringerer Breite als die äußeren, wohl ſpäter hinzugefügten Seitenſchiffe.

Die gothiſche Architektur in England, von den heimiſchen Forſchern als engliſcher Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigenthümlichkeiten des Stiles in einen frühengliſchen (13. Jahrh.), einen decorirten (14. Jahrh.) und einen perpendicularen

(15. Jahrh.) eingetheilt, trat, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirkſamkeit. Der zu dieſem Werke 1174 berufene Meiſter *Wilhelm von Sens* brachte einzelne Elemente aus ſeiner Heimath mit; doch hat im Ganzen die engliſche Gothik eine große Selbſtändigkeit bewahrt und ſteht vielfach den älteren anglonormanniſchen Bauten näher als den franzöſiſchen Kathedralen, von welchen ſie ſich durch den beliebten geraden Chorabſchluß, die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienſte und der Streben unterſcheidet. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe vertauſcht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunſtreich als Sprengwerk behandelt, beſonders in der ſpäteren Gothik ihre Geltung (No. **81**, 2, **85**, 5). Eigenthümlich erſcheint ferner an den engliſchen Kathedralen die Zinnenbekrönung, der in der ſpäteren Zeit heimiſche gedrückte, eingezogene Bogen, der ſog. Tudorbogen (No. **81**, 8) neben dem Eſelsrücken, dem geſchweiften zur Spitze ausgezogenen Bogen (No. **81**, 9), der auch auf dem Feſtlande vorkommt. Die gothiſchen Kirchen Englands nähern ſich mehr der Hallenform als die franzöſiſchen Kathedralen; ſie laſſen zwiſchen der Höhe des Mittelſchiffes und jener der Seitenſchiffe keinen ſo beträchtlichen Unterſchied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

Baugeſchichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury (Grundriß der öſtlichen Hälfte No. **82**, 8) das höchſte Intereſſe. Der erſte Blick lehrt die allmähliche Entſtehung des Werkes in verſchiedenen Bauzeiten kennen. Mit der Krypta, dem Werke eines *Ernulf*, welcher mit *Lanfranc* aus dem Kloſter Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit den weſtlichen Theilen derſelben wurde noch in romaniſcher Zeit begonnen. Es folgte ſodann der Bau der angrenzenden Theile des Langhauſes mit dem öſtlichen Querſchiff und weiter des Chors, an welchen die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die Becketskrone, angebaut iſt. Er beſitzt eine geringere Breite als das Mittelſchiff, weil man die älteren Thürme nicht zerſtören wollte. Die zwiſchen den beiden Querſchiffen errichteten Theile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelſchiff quadratiſche Gewölbefelder und ſechstheilige Gewölbe. Das Langhaus (im Grundriß nicht gezeichnet) ſtammt aus dem vierzehnten Jahrhundert. Unter franzöſiſchem Einfluſſe ſcheint auch die Abteikirche zu Weſtminſter (No. **81**, 3) mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebeſyſtem errichtet zu ſein. Das in England herrſchende Syſtem der Gothik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (No. **81**, 1 u. 10) einen reineren Ausdruck. Der Grundriß der 1220 begonnenen Kirche zeigt das dreiſchiffige Langhaus zweimal durch ein Querſchiff unterbrochen,

dem sich nur ein Seitenschiff anlegt, und den geraden Chorschluß; der Querschnitt des Kreuzschiffes (No. **81**, 10) lehrt die Anordnung der Fenster innerhalb des Umfassungsbogens, der Aufriß (No. **66**, 13) die schlichte äußere Architektur kennen. An der Fassade der Kathedrale von Lincoln (No. **82**, 2), mit welcher der 1185 begonnene Kirchenbau abschloß, erblicken wir zu beiden Seiten des hohen Thorbogens mehrere Reihen von Arkaden, an welchen zwar der Lanzettbogen an den gothischen Stil erinnert, die Anordnung aber im Allgemeinen von dem sonst üblichen Fassadenbau stark abweicht. Proben der äußeren Architektur bieten die Choransicht von der Kathedrale von Lincoln (No. **81**, 7) und die reicher und klarer entwickelte der Kathedrale von Lichfield (No. **82**, 1). Nach der in England gewöhnlichen Uebung ist der Hauptthurm über der Vierung der Kirche errichtet. In dem sogen. „decorated style" des späteren vierzehnten Jahrhunderts prangt die 1402 vollendete Fassade der Kathedrale von York (No. **81**, 4), an welcher insbesondere das große Mittelfenster bewundert wird. Den Unterschied zwischen dem älteren englisch-gothischen Stile und jener Weise, welche den Namen „decorated style" führt, bringt die Vergleichung des Münsters von Beverley in der Grafschaft York (No. **82**, 5) mit der Marienkirche ebendort (No. **82**, 3) vor die Augen. In jener sind Maßwerk, gutgebildete Dienste, Steingewölbe herrschend, hier (vgl. auch No. **82**, 6) ruht eine Holzdecke auf den schlanken Säulen, steigen perpendiculare Stäbe gitterartig an den Fenstern in die Höhe, fehlt das Triforium. Aus der letzten gothischen Periode rührt die Kapelle Heinrich's VII. in der Westminsterabtei (No. **81**, 6) her, in welcher insbesondere die Bildung der fächerartigen Gewölbe mit tiefherabhängenden Schlußsteinen die Phantasie der Beschauer anregt und einen märchenhaften Reiz ausübt.

In Deutschland werden die frühesten Versuche im gothischen Stil erst im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, also später als in England und vollends im nördlichen Frankreich wahrgenommen. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus francigenum genannt) hier vollkommen heimisch wird. Die weitüberwiegende Zahl deutscher gothischen Bauten fällt in das vierzehnte und folgende Jahrhundert, die vollendete und dann verfallende Kunst hat auf deutschem Boden mehr Denkmale aufzuweisen, als die aus den ersten Keimen emporsprießende Gothik.

Die Annährung an die gothische Constructirn wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche, wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten Versuchen in der neuen Bauweise muß man auch den Chor des Magdeburger Domes (No. **78**, 5), 1211 begonnen, rechnen; vollständig in derselben ausgeführt erscheinen außer der Cisterzienserkirche zu Marienstadt in

Naſſau die an den Trierer Dom anſtoßende Liebfrauenkirche (No. **77**, 15) und die Eliſabethkirche in Marburg (No. **76**, 5 u. 6). Zwiſchen die Arme eines Kreuzbaues, deſſen Vierung durch hohe Wölbung und den Thurm hervorragt, ſchieben ſich in der Liebfrauenkirche nach dem Muſter einer franzöſiſchen Kirche (S. Yved de Braine bei Soissons) ſeitlich ſtets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß beinahe eine Centralform, für den Beſchauer im Innern eine Fülle ſchöner perſpectiviſcher Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die älteſten gothiſchen Bauten auf deutſchem Boden eine ſo große Selbſtändigkeit in der Grundrißbildung und im Aufriſſe zeigen. Denn auch die Eliſabethkirche in Marburg darf auf eine große Originalität der Anlage Anſpruch erheben. Sie iſt in Hallenform errichtet; die Dienſte wie die Streben beſchränken ſich auf die durch die Conſtruction gebotene Geſtalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die Fenſter bilden noch zwei Doppelreihen über einander; alles erſcheint einfach, aber auf das klarſte und mit vollem Verſtändniß für das Nothwendige geordnet.

Von den drei berühmteſten weſtdeutſchen Domen, den Münſtern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dome, iſt nur der letztere im gothiſchen Stile ausſchließlich errichtet, die beiden anderen beſitzen noch romaniſche Elemente, an welche gothiſche Theile angeſetzt wurden; doch geben nur dieſe die Signatur für den ganzen Bau ab.

Schon der Grundriß des Münſters in Freiburg im Breisgau (No. **75**, 5) deutet auf verſchiedene Bauzeiten hin. Der älteſte Bautheil iſt das mit einer Kuppel gekrönte, noch im romaniſchen Stile gehaltene Querſchiff, an welches in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das dreiſchiffige Langhaus angeſchloſſen wurde. Die oberen Thurmtheile, welche auf dem maſſiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufſitzen, datiren aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Der Freiburger Thurm iſt der älteſte in rein gothiſcher Weiſe, mit durchbrochener Pyramide, errichtete, zugleich der ſchönſte. Neben ihm aber in viel kleineren Dimenſionen angelegt zeigt noch der Thurm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (No. **79**, 5) die reinſten gothiſchen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münſters ſchon fertig ſtand, wurde öſtlich vom Querſchiff der Chor mit Umfang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortſchreitende Stilentwicklung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münſter (No. **75**, 2) offenbar. Aus der Zeit Biſchof Werner's von Habsburg (c. 1014) ſtammen wahrſcheinlich noch die Oſttheile der Krypta her, ſowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des zwölften Jahrhunderts hatten insbeſondere ſeit dem Jahre 1176 eine durchgreifende Er-

neuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier Felder theilen, erkennt man bereits das Eindringen gothischer Formen, ebenso weist die südliche Fassade des Querschiffes (No. **74**, 2) in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr sich steigernden Einfluß der neuen Bauweise hin. Im reinen gothischen Stile, ungefähr vom Jahre 1230 an, wurde das Langhaus errichtet. Als Baumeister (magister operis) in der Zeit von 1261—1274 kommt urkundlich der Name *Konrad Oleymann* vor. Im Jahre 1275 erscheint das Werk bis auf die Fassade vollendet (No. **74**, 3 u. 4). Wie weit die Restauration des Langhauses nach dem Brande 1298 sich erstreckte, darüber herrscht keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde besitzen. Mit dem Bau der Fassade ist für immer der Name *Erwin's* als Schöpfer derselben verknüpft. Die übliche Bezeichnung desselben: Erwin von Steinbach, kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor, vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Wann Erwin seine Thätigkeit begann, läßt sich nicht feststellen. Da er am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Theile der Fassade auf ihn zurückgeführt werden. Drei mächtige Portale füllen zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geschmückten Portalen sehen wir in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster; vor denselben steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk noch überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Thurmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem ursprünglichen Entwurfe erscheint der einzige ausgeführte nördliche Thurm von dem achteckigen Geschosse an. An den Ecken desselben sind Schneckenthürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppenthürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig, beinahe bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung wird auf die vielfach noch räthselhaften Junckherrn von Prag (Anfang des 15. Jahrh.) zurückgeführt, welche nach den Söhnen Erwin's, einem Meister Gerlach u. a. dem Baue vorstanden. Schneckenthürme kommen auch am Prager Dome vor, was die Herkunft der Junckherrn aus Prag bestätigen könnte. Als letzter Baumeister wird seit 1428 *Johannes Hültz* aus Köln, der Schöpfer des durchbrochenen Thurmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, wesentlich vollendet. Der gegenwärtigen Fassade (No. **74**, 1) ist das Bild einer idealen Restauration (No. **75**, 1) gegenübergestellt.

Eine Feuersbrunſt im Jahre 1248 zwang zu raſcher, wahrſcheinlich ſchon früher beabſichtigter Erneuerung des Kölner Domes (No. **76**, 1, 2 u. 4). Mit dem Chore wurde der Bau, als deſſen erſter Meiſter *Gerhard von Riehl,* der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach thätig war, mit Recht gilt, begonnen, nach der Einweihung des vollendeten Chores 1322 ſofort Querſchiff und Langhaus in Angriff genommen, im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die Thätigkeit abgebrochen. Sie wurde erſt nach vorhergegangener Reſtauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeſchloſſen. Hat der Architekt des Straßburger Münſters von St. Denis, Notre Dame in Paris, St. Urbaine in Troyes mannigfache Anregungen geſchöpft, ſo hatte der Kölner Dombaumeiſter ſein Vorbild im Dome von Amiens. Auf dieſes Muſter weiſen die Chortheile des Kölner Domes deutlich hin. Umgang und ſieben vieleckige Kapellen ſchließen den ſiebenſeitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, ſo lehnt ſich auch die Conſtruction der Einzelglieder an das franzöſiſche Vorbild an. Selbſtändig verfuhr dagegen der Kölner Meiſter, welcher auf Meiſter Gerhard, auf Arnold und Johann, Gerhard's Sohn, folgte, bei dem Entwurfe des Langhauſes. Er gab auch dieſem, der Eintheilung des Chores entſprechend, fünf Schiffe. Dieſe feſte Conſequenz prägt ſich überhaupt am Kölner Dome ſcharf aus. Wie alle Maße und Verhältniſſe ſich auf eine Grundeinheit zurückführen laſſen, ſo wird auch die vertikale Tendenz im Aufbaue folgerichtig mit unerbittlicher Strenge ohne jede erhebliche Unterbrechung durchgeſetzt.

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelſchiffes von Säulenaxe zu Säulenaxe = 50 römiſche Fuß. Den Seitenſchiffen wurde die Hälfte, dem Kreuzſchiffe das Doppelte, dem Chor das Dreifache deſſelben gegeben. Einfache Verhältnißzahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zu Grunde. Wie unbedingt aber, mit den franzöſiſchen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrſcht, beweiſt die Faſſade, deren Compoſition übrigens erſt dem vierzehnten Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome die einzelnen Stufen der Stilentwickelung ſich ſtark bemerkbar machen. Auffallend erſcheint die Verſchiedenheit der decorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und ſüdlichen Streben des Chores (No. **76**, 1).

Raſch breitete ſich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der gothiſche Stil in den Rheinlanden aus. Noch theilweiſe mit romaniſchen Formen gemengt (Querſchiff) tritt uns derſelbe an der Georgskirche in Schlettſtadt im Elſaß (No. **75**, 6) entgegen. Bis auf den geraden, über eine Krypta angelegten Chor und den Thurm war der Bau 1393 vollendet. Der S. Martinskirche in Colmar, an welcher in der erſten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ge-

baut wurde, iſt das Portal des ſüdlichen Querſchiffes (No. **75**, 4) entlehnt. Dasſelbe ſchildert im Bogenfelde die Legende des h. Nikolaus und darüber das jüngſte Gericht und zeigt im äußerſten Bogen zwiſchen Heiligen und Propheten auch die Figur des Baumeiſters, mit der Beiſchrift: Maistres Humbret, alſo wahrſcheinlich eines Franzoſen. Der ſpätgothiſchen Zeit (14. und 15. Jahrh.) gehört die Kirche des h. Theobald in Thann (No. **75**, 3 und **76**, 8) an. Die Thurmpyramide iſt ſogar erſt 1516 von dem Baumeiſter *Remigius Valck* vollendet worden.

Wie am Oberrhein, ſo erhoben ſich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft ſtattliche Kirchen. Zu den ſtattlichſten gehört die mit einem Doppelchore verſehene Katharinenkirche in Oppenheim (No. **78**, 6). Berühmt ſind vor allem die Fenſter der Kapellenreihen zu beiden Seiten des dreiſchiffigen Langhauſes, ſowohl wegen der reichen Gliederung des Maßwerkes, wie wegen der Schönheit der Glasgemälde. Die Choranlage mit den ſchräg geſtellten Kapellen zwiſchen Apſis und Querſchiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch ſonſt noch an rheiniſchen Kirchen z. B. Ahrweiler, Xanten (No. **77**, 11) und dann wieder weit vom Rhein entfernt und wahrſcheinlich durch unmittelbare franzöſiſche Einflüſſe hervorgerufen am Dome zu Kaſchau in Oberungarn (No. **77**, 9) wiederkehrt. Eine ſo reiche Chorentfaltung, wie ſie an den Kathedralen aus der früheren gothiſchen Periode wahrgenommen wurde, findet auf deutſchem Boden ſelten Raum. Das erſcheint ſelbſtverſtändlich bei Pfarrkirchen oder den Kloſterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in ſchneller Folge emporſtiegen. Aber auch die großen Dome begnügen ſich häufig mit einem ganz einfachen Grundriſſe. Als Beiſpiel kann der 1275 vom Meiſter *Ludwig*, dem Steinmetzen (Magiſter Ludwicus Lapacida) angefangene Dom von Regensburg (**77**, 1; **78**, 2) angerufen werden. Je anſpruchsvoller die Faſſade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreiſchiffige Langhaus gegliedert erſcheint, deſto mehr fällt die ſchlichte Geſtalt des Chores und der Abſchluß der Nebenſchiffe, der romaniſchen Sitte gemäß mit einer Apſis, auf. Auch am Stephansdom in Wien (No. **77**, 8; **78**, 1 u. 4) wird der bei Kathedralen ſonſt übliche Chorſchluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei gleich hohe Schiffe, welche in polygonen Apſiden endigen. Dem Querſchiffe ſind Thürme vorgebaut, von welchen der ſüdliche, 1433 vollendete Thurm in unſeren Tagen eine durchgreifende Herſtellung erfahren hat. Das Langhaus, ſpäter als der Chor errichtet, wird in drei Schiffe getheilt, das Mittelſchiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenſchiffe, entbehrt eigener Fenſter und beſitzt mit jenen ein gemeinſames

Dach. Langhaus und Querſchiff ſind mit Netzgewölben eingedeckt.

Auch am Ulmer Münſter, zu welchem 1377 unter werkthätiger Begeiſterung der Bürgerſchaft der Grundſtein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelſchiffes, an die alte Apſisform erinnernd (No. **77**, 2). So ſchlicht derſelbe erſcheint, ſo mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus auf. Urſprünglich war dasſelbe auf drei gleich breite Schiffe angelegt, von welchen dem Mittelſchiffe die doppelte Höhe der Seitenſchiffe gegeben wurde. Die Rückſicht auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächſt ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenſchiff noch durch eine Säulenreihe zu theilen; das dreiſchiffige Langhaus wurde in ein fünfſchiffiges verwandelt. Wie dem Ulmer Münſter ſo fehlt auch der Frauenkirche in München (No. **77**, 3) das Querſchiff. Aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ſtammend, bietet ſie ein gutes Beiſpiel ſpätgothiſchen Stiles dar. Sie iſt aus Backſtein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwiſchen die Strebepfeiler eingebaut ſind, und zeigt die freien, luftigen Verhältniſſe, welche in der deutſch-gothiſchen Architektur ſo beliebt waren. In Hallenform iſt auch der an das alte Langhaus 1343 angebaute Chor der Ciſterzienſer Kirche zu Zwetl in Niederöſterreich (No. **76**, 9, Nr. **77**, 12) errichtet. Als Vorbild diente eine franzöſiſche Ordenskirche (Pontigny). Gleichfalls an dem franzöſiſchen Muſter, aber nicht einer Kloſterkirche, ſondern einer Kathedrale hielt der erſte Meiſter des unvollendet gebliebenen Prager Domes (No. **77**, 4), *Matthias von Arras,* feſt. Er begann den Bau 1344, welchen nach ſeinem Tode der in Köln ausgebildete *Peter von Gmünd* oder Peter der Parlirer (Parler) fortſetzte.

Im nördlichen Deutſchland nimmt der Dom von Halberſtadt (No. **66**, 2, No. **80**, 1) eine Ausnahmeſtellung ein. Der Bau rückte von Weſten nach Oſten vor, daher die Thürme noch den Charakter des ſpätromaniſchen Stiles an ſich tragen. Die Einweihung fand 1490 ſtatt. Das dreiſchiffige Langhaus wird von einem weit vorſpringenden Querſchiff durchſchnitten, an den Chor, welcher von einem niedrigeren Umgange eingeſchloſſen iſt, ſtößt die Marienkapelle an. Bei aller Einfachheit und Selbſtändigkeit im Einzelnen bleibt der Einfluß des franzöſiſchen Kathedralſtiles ſichtbar. Im Allgemeinen gehen die norddeutſchen Baumeiſter, welche die Hallenform vorziehen und den Backſtein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen ſich fremden Einwirkungen wenig unterworfen, ſo daß die Eigenart des deutſchen Volksthumes hier einen beſonders kräftigen, friſchen Ausdruck gewinnt. Die Natur des Materials prägt ſich auch in den Formen aus. Die Pfeiler, meiſt achteckig gebildet,

erscheinen nur schwach profilirt (No. **79**, 4, No. **80**, 8) und selbst an den reicheren Portalprofilen (No. **79**, 3) wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens suchen. Auch das Strebensystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und decorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgerührt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romanischen Stile herübergenommenen Bogenfriese (No. **79**, 8) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasirten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die Formsteine gestatten das durchbrochene Maßwerk nachzubilden, sie überziehen wie ein leichtes Gitter die Wandflächen; durch die gebrannten und glasirten, farbigen Ziegel, die in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt Leben und Gliederung in die sonst todten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (No. **80**, 5). Als Beispiel norddeutschen Backsteinbaues mag zunächst die Marienkirche zu Lübeck (No. **77**, 6) erwähnt werden. Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Thürme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach welchem sich die Baumeister der deutschen Küstenlande bildeten. Und selbst wo sie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materiales, dann in weiterer Linie die Gemeinschaft der Anschauungen, Sitten und Interessen einen Zug der Verwandtschaft in die Aeußerungen der Kunst gebracht. Wenn man sich den alten Hansestädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Thürmen das Auge wie die riesigen Orlogschiffe, auf welchen die Hansafahrer sich die nordische Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichthum zuführten. Ueberall und immer bringen die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küstenstädte nahe. Wie der Verstand der Bewohner wenige, aber fest und klar geschaute Ziele verfolgt, so bewegt sich auch ihre Phantasie und ihr Formensinn sicher und kräftig in bestimmten Richtungen. Der Stilwechsel kommt auf dem Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues weniger in Betracht als anderwärts. Die gothischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber, Züge des gothischen Stiles vererben sich auch auf die Schöpfungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, welche

man gemeinhin als Producte der Renaiſſance bezeichnet. Ebenſo vermiſchen ſich öfter als ſonſt die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur, die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

Ehe die Profanarchitektur des Mittelalters geſchildert wird, lohnt es ſich, den Entwickelungsgang der Gothik durch die Vergleichung der Pläne, Aufriſſe und Anſichten noch deutlicher zu erfaſſen. Der Bogen No. **77** enthält eine größere Reihe von Grundriſſen. Es wird nicht ſchwer fallen, ſowohl die Beziehungen einzelner Bauten zu einander, ſowie auch die Spuren verſchiedener Bauzeiten an einzelnen derſelben zu erkennen. So offenbart die Kloſterkirche zu Dargun in Mecklenburg (No. **77**, 7) in dem Chorbau, ebenſo wie der Schweriner Dom (No. **77**, 5) eine gewiſſe Abhängigkeit von der Lübecker Marienkirche. Aus dem Grundriſſe von Dargun kann man ferner herausleſen, daß das Mittelſchiff zu einer Zeit angelegt wurde, in welcher ſich die ſchmalen rechteckigen Gewölbefelder noch nicht eingebürgert hatten. Auch an der Pfarrkirche zu Botzen (No. **77**, 13) iſt der Chor (mit Netzgewölben) ſpäter errichtet, als das hallenförmige Langhaus. Am Dome zu Minden (No. **77**, 10) erkennt man gleichfalls aus dem Grundriſſe den romaniſchen Charakter des vorſpringenden Thurmes und des Querſchiffes. Die drei Anſichten aus dem Innern deutſcher Dome bringen zunächſt (No. **78**, 2) das ausgebildete Syſtem der Dienſte, verbunden mit einfachen Kreuzgewölben, vor unſer Auge; die reicheren Netzgewölbe, den beinahe unmittelbaren Uebergang der Rippen aus den Dienſten zeigt das Bild aus St. Stephan in Wien (No. **78**, 3); die in ſpätgothiſcher Zeit beliebte Anordnung hoher, ſchlanker Rundpfeiler, über deren Kapitälen die Gewölberippen anſetzen, erblicken wir im Seitenſchiffe des Ulmer Münſters (No. **78**, 1). Hält man die Außenanſicht des Halberſtädter Domes (No. **80**, 1) mit jener der Barbarakirche in Kuttenberg (No. **80**, 6) zuſammen, ſo wird die Entwickelung der Strebenſyſteme nach der decorativen Seite deutlich. Die Mannigfaltigkeit der Thurmkrönungen tritt uns in der Thurmſpitze aus Eßlingen (No. **79**, 5) verglichen mit der Thurmſpitze der Prager Teynkirche und der Kirche Marie am Geſtaden in Wien (No. **80**, 4 und 7) entgegen. An der Wiener Kirche verwandelt ſich die Spitze in eine durchbrochene Kuppel (ähnlich früher am Frankfurter Dome); an der Prager Teynkirche, unter Nürnberger Einflüſſen am Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet, erſcheint die Pyramide an der Baſis und in der Mitte mit kleinen Eckthürmchen beſetzt. Auch die Vergleichung der Portale erweiſt ſich lehrreich. Sie zeigt z. B., daß der Spitzbogen in der ſpäteren Gothik zuweilen vom Rundbogen abgelöſt (No. **80**, 2) und das Maßwerk als frei herabhängende Spitzenarbeit behandelt wurde.

4. Die Profan-Architektur im Nordischen Mittelalter.

Der vornehmſte und wichtigſte Gegenſtand mittelalterlicher Bauthätigkeit iſt die Kirche. Doch wird namentlich in der gothiſchen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erſt dann das richtige Bild von Bauleben im Mittelalter, wenn man nebſt den Kirchen auch die Klöſter und Burgen, die Rathhäuſer und Zunfthäuſer, die Stadtthore und Stadtthürme zur Betrachtung heranzieht.

Das goldene Zeitalter des Kloſterbaues war vorüber, als der gothiſche Stil aufkam. Die ſeit dem dreizehnten Jahrhundert in den Städten errichteten Klöſter der Bettel- und Predigermönche (Franciskaner, Dominikaner) beſitzen ſelten eine künſtleriſche Bedeutung. Anders verhält es ſich mit den Abteien der älteren grundbeſitzenden Orden, der Benedictiner und Ciſterzienſer, welche vom zehnten bis in das zwölfte Jahrhundert ſo zahlreich errichtet wurden. Dieſe Klöſter, urſprünglich in der Weiſe der Königshöfe angelegt, umſpannen eine große Bodenfläche, bergen innerhalb ihrerer Mauern mannigfache Häuſer, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Nothdurft und zur bequemeren Ausſtattung des Lebens bedarf; ſie ſind dem Kern ſtädtiſcher Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künſtleriſch geſchmückte Räume. Als Beiſpiel eines Ciſterzienſerkloſters iſt No. **53**, 2 der Grundriß des Kloſters Maulbronn gegeben. Das Kloſter, regelmäßig an der Südſeite der Kirche angelegt, ſtößt mit der letzteren unmittelbar zuſammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Kloſterhof, oft mit einem Brunnen geſchmückt, von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an welche ſich die inneren Kloſterräume, das Kapitelhaus oder Berathungsſtube, die Schlaf- und Wohnſäle, der Speiſeſaal (Dormitorium und Refectorium) anſchloſſen. Im weiteren Umkreiſe erhoben ſich, gleichſam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomiſchen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienten, die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen ſeiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Clauſur ſeinen Sitz aufſchlug. Das Bild einer Kloſteranlage, freilich aus ſpäterer Zeit, giebt die Anſicht des berühmten Wallfahrtsortes Einſiedeln in der Schweiz, No. **86**, 1.

Die mittelalterliche Burg, in vielen Landſchaften auf das römiſche Caſtell zurückgehend, beſitzt als Mittelpunkt den Bergfried oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptthurm. Er dient den Burgbewohnern als Citadelle, als letzter und ſicherſter Vertheidigungspunkt. Ausſchließlich auf die Sicherheit iſt der Bau

des Bergfrieds berechnet. Daher wird der Einggng hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft von einander völlig abgetrennt, fo daß fie felbftändige Vertheidigungsfyfteme bilden. Einen einfachen Donjon zeigt die Burg Loches (Indre et Loire) in Frankreich (No. **60**, 16), und die Burg in Hedingham (Effex) in England (No. **60**, 17, No. **61**, 6 u. 7), wo neben dem Bergfried der noch höhere Treppenthurm emporfteigt und die Dicke der Mauern die Anlage von Schlafftätten in den Fenfternifchen geftattet. Die Burg Steinsberg bei Speier (No. **61**, 2) und St. Ulrich bei Rappoltsweiler im Elfaß (No. **61**, 1) führen uns den Bergfried mit feiner Umgebung, den Umfaffungsmauern, Vorthürmen, Thoren, Burgftraßen vor die Augen. Noch klarer tritt Anlage und Einrichtung einer Burg in dem Plane der Wartburg (No. **61**, 3) uns entgegen. Hat man die Bergkuppe erftiegen, deren fteiler Abfall alle Umwallung überflüffig machte, die Zugbrücke (5) und den Thorthurm (6) durchfchritten, fo fteht man in den Vorhof, an deffen rechter Seite fich niedere Wohnräume (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) erheben. Mauer und Thor fperren den Vorhof vom inneren Burghof ab. Der Bergfried (9) ift fo geftellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrfcht und zugleich das an ihn anftoßende (10) Landgrafenhaus (Palas) fichert. Zum Landgrafenhaufe führt eine Freitreppe empor. Ein fchmaler Gang, der nach dem Hofe zu offene Arkaden befitzt, fchiebt fich zwifchen die Gemächer und die Faffadenmauer. Unter den Gemächern ift namentlich der große Feftfaal im oberften Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Thurm in der Südecke (12) fchließt das Vertheidigungsfyftem ab. Als Fürftenfitz befaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas und Kemenate (Frauengemach) erfreuten fich reichen Schmuckes. Die ächte Ritterburg lernen wir im Schloffe Arques bei Dieppe (No. **61**, 4) kennen. Abgefehen von dem im fünfzehnten Jahrhundert errichteten Vorwerke (L) ftammt die Anlage aus dem elften Jahrhundert. Ein Thorbau (D), von zwei Rundthürmen (J. K.) flankirt, fperrt den Hof (Zwinger) ab, in welchem Wohn- und Wirthfchaftsräume zerftreut liegen. Der Donjon (A) erhebt fich dicht an der Umfaffungsmauer; er ift durch eine Mauer fenkrecht getheilt, beherrfcht den zweiten Eingang (G) und fteht noch mit einem befeftigten Raume (M) in Verbindung. Alle Einrichtungen waren fo getroffen, daß die Vertheidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte.

Aus gothifcher Zeit (1288—1311) ftammt das Schloß zu Marburg (No. **87**, 6, No. **85**, 2). Der Burgweg (A), der in den Hof (B) und weiter zu dem Hauptbaue (C) führt, läßt fich im Grundriß genau verfolgen. Die Kapelle und der mit ihr durch einen

Bogengang verbundene mächtige Ritterſaal (D) bilden die Hauptzierde des Marburger Schloſſes. Weitaus das glänzendſte Beiſpiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordiſchen Werkes mit den traumhaften Reizen des Südens vereinigend, von einem halb mönchiſchen, halb ritterlichen Geſchlechte bewohnt, iſt das Schloß des deutſchen Ordens Marienburg in Preußen (No. **86**, 2). Nur der kleinere Theil der 1276 vom Landmeiſter Konrad von Thierenberg begonnenen Anlage ſteht aufrecht, die ſogenannte Vorburg liegt in Trümmern. Aber ſchon die erhaltenen Theile: das Hochſchloß (A) und das Mittelſchloß (B) genügen, um die Marienburg weit über alle verwandten Werke nicht nur in Deutſchland, ſondern auch in England, wo ſonſt der Schloßbau (z. B. Warwickcaſtle [No. **85**, 6]) am reichſten blüht, zu erheben. Den Mittelpunkt des Hochſchloſſes bildet der viereckige von Arkaden umſchloſſene Hof. Der nördliche, etwas vorſpringende Flügel enthält im unteren Geſchoſſe die St. Annakapelle, im oberen (Grundriß zur Seite des Hauptgrundriſſes), die mit Sterngewölben eingedeckte Schloßkirche und den Kapitelſaal. Im Mittelſchloſſe einigt ſich alle Pracht in der auf dem Südende des weſtlichen Flügels quer vorſpringenden Wohnung des Hochmeiſters. Sie wurde wahrſcheinlich unter Winrich von Knipprode's Herrſchaft (nach 1382) erbaut. Der große wie der kleine Remter laſſen das Fächergewölbe von einer mittleren Granitſäule aufſteigen. Im öſtlichen Flügel lagen die Wohnungen der Ritter. Der Conventsremter (No. **87**, 4) wird durch Spitzbogenfenſter erleuchtet und durch drei ſchlanke Granitſäulen getheilt, welche das palmenartig ſich ausbreitende Gewölbe tragen. Der Baumeiſter dieſes Wunderbaues iſt unbekannt, ebenſowenig iſt bis jetzt die Ableitung der in der Marienburg herrſchenden Gewölbeform von einem beſtimmten Vorbilde (engliſche Kapitelhäuſer?) gelungen.

Den Uebergang vom Schloßbau zum ſtädtiſchen Palaſtbau repräſentirt das Haus des Schatzmeiſters König Karl's VII., Jacques Coeur, in Bourges (No. **85**, 7). Der gewölbte Thorweg, über welchem die Kapelle ſich befindet, führt in den viereckigen Hof, der ringsum von Arkaden und Bauten eingeſchloſſen wurde. Treppenthürme ſpringen vor, ſtattliche Giebel und zierliche Thürme krönen die Bauten. Das Bürgerthum, das am Schluſſe des Mittelalters ſeiner Macht auch gern einen äußeren Ausdruck verlieh und zu glänzen ſuchte, legte namentlich auf den ſtattlichen Bau der Rath- und Zunfthäuſer ein großes Gewicht. So finden wir denn überall, wo das Bürgerthum zu politiſcher Bedeutung und zu großem Reichthum emporſtieg, jene in kunſtreicher Weiſe errichtet und prächtig ausgeſtattet. Namentlich in der Baukunſt des gewerbreichen Flandern ſind die „Hôtels de ville“ und die Kauf-

hallen zahlreich vertreten. Als Beiſpiel wird die Tuchhalle von Ypern, vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert ſtammend (No. **88**, 4) vorgeführt.

Proben deutſcher Rathhäuſer gothiſchen Stiles bieten das Rathhaus in Braunſchweig (No. **86**, 4), ſeit 1396 im Baue, und der älteſte Theil des Lübecker Rathhauſes (No. **85**, 1). In Braunſchweig geht dem eigentlichen Hauſe ein Vorbau (Laube) vor: Arkaden zwiſchen Strebenpfeilern, die mit durchbrochenen Giebeln geſchmückt ſind und auch den Rundbogen wieder verwendet zeigen. Viel einfacher erſcheint das aus Ziegeln aufgeführte Rathhaus zu Lübeck, welches erſt in der Renaiſſanceperiode vollendet wurde. In der Region des Backſteinbaues (Mark Brandenburg, Pommern, Mecklenburg) zeichnen ſich auch die Stadtthore durch Größe und Schmuck aus. Das Holſtenthor in Lübeck (No. **85**, 3) iſt aus verſchiedenfarbig gebrannten Backſteinen 1477 errichtet. Aus der unmittelbaren Verbindung der Thürme mit dem Thore, den hohen von Fenſtern und Fenſterblenden faſt ausgefüllten Stockwerken und dem reichen Schmucke durch Formziegel erſieht man, daß der urſprüngliche Vertheidigungszweck ſchon vollſtändig vergeſſen war. Aehnliches gilt von dem Thore aus Wismar (No. **87**, 5) mit dem hohen durchbrochenen, abgetreppten Giebel über dem Eingange. Dagegen hat das Spalenthor (Spalon heißt Pfahlumfriedigung) in Baſel (No. **88**, 3) noch den alten Feſtungscharakter bewahrt. Zwei Rundthürme flankiren das mittlere Thor, welches überdies durch einen befeſtigten Vorhof und eine Zugbrücke vertheidigt wurde.

Bürgerhäuſer haben ſich aus der romaniſchen Periode in geringerer Zahl erhalten, (in Deutſchland ſind ſolche in Köln, Trier, Goslar noch vorhanden), im weſentlichen blieb aber Anlage und Einrichtung auch in der gothiſchen Periode dieſelbe. Im Gegenſatze zum antiken Privathauſe öffnet ſich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauſes, tritt entſchieden zurück, er dient meiſtens nur wirthſchaftlichen Zwecken und erſcheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkſtätte oder die Wohnſtube, der andere zu der häufig ſelbſtſtändig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuſer hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenſter, welche möglichſt dicht an einander gefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus getheilte Bürgerhaus. Das in romaniſchen Formen gehaltene (reſtaurirte) Haus in Amiens (No. **61**, 5) ſtammt aus dem dreizehnten

Jahrhundert. Die Beispiele gothischer Wohnhäuser (No. **87** u. **88**) sollen das verschiedene Baumaterial, welches zur Anwendung kam: den Bruch- und Haustein, den Backstein und das Holzfachwerk, das wichtigste und gewöhnlichste Material im Norden, vor die Augen führen.

Das „steinerne Haus“ in Frankfurt am Main (No. **88**, 1), 1464 erbaut, dessen Walmdach theilweise durch die Zinnen verdeckt wird, gewinnt dadurch, wie durch die Eckthürmchen einen schloßähnlichen Charakter. Auch der sogenannte Nassauerhof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche aus dem vierzehnten Jahrhundert (No. **87**, 1) tritt noch mehr thurmartig auf; doch deutet der Erker oder das Chörlein, in der Nürnberger Architektur so sehr beliebt, ebenso wie die Anordnung des Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Zweck des Hauses an. Durch vielfarbigen Schmuck und die gewaltige, über das Dach noch hinausragende Höhe des Giebels zeichnet sich das Wohnhaus aus Greifswald (No. **88**, 2) aus. Es zählt in Pommern, der Mark u. a. zahlreiche Genossen und bildet neben dem Fachwerkhause einen Haupttypus der Privatarchitektur des deutschen Nordens. Den Fachwerkbau repräsentirt das Haus aus Rouen (No. **87**, 2), im fünfzehnten Jahrhundert auf steinernem Unterbaue errichtet. Es zeigt nicht, wie so viele andere Häuser, die oberen Stockwerke immer mehr vorspringend oder überhängend, stimmt aber in der Weise, wie es die Fassade in eine Fensterwand (mit vielen aber kleinen Fenstern) verwandelt, mit der allgemein herrschenden Sitte überein.

---

5. Malerei, Plastik und Kunsthandwerk im nordischen Mittelalter.

Enger als in den meisten anderen Kunstperioden erscheint im Mittelalter das Kunsthandwerk und was wir reine freie Kunst nennen verknüpft. Jenes ist nicht nur wie immer die Wurzel, aus welcher die künstlerische Thätigkeit herauswächst, sondern es ersetzt auch längere Zeit viefach die letztere, erzieht und belehrt die Maler und Bildhauer. Im Kunsthandwerk liegt namentlich in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters (10. bis 12. Jahrh.) der Schwerpunkt des künstlerischen Wirkens überhaupt, und während die Leistungen auf dem Gebiete der monumentalen Malerei und Plastik, so weit von solchen die Rede sein kann, das Bild der Dürftigkeit und der Rohheit vor unseren Augen entrollen, lautet das Urtheil sofort günstiger, wenn wir die gleichzeitigen Werke des Kunsthandwerkes betrachten. Dasselbe folgt nicht der Kunst, sondern führt sie.

Das von der Antike empfangene Erbe war nahezu aufgebraucht

worden, ehe fich noch ein felbftändiges Kunftvermögen angefammelt hatte. So mußte der Weg der Kunftentwickelung beinahe von den elementaren Anfängen an wieder aufgefucht werden. Das erfte war der Neuerwerb der technifchen Gefchicklichkeit, welche bei dem Rückfchritte des ftädtifchen Lebens die größte Einbuße erlitten und nun in den Königs- und Klofterhöfen, in den allmählich wieder erftarkenden Städten langfam fich hob. Den Werth, welchen man auf die technifchen Vorgänge legte, beweifen nicht allein die vielen Sammlungen technifcher Recepte (die berühmtefte ift die wahrfcheinlich fchon am Schluffe des 11. Jahrhunderts gefchriebene „diverfarum artium fchedula“ des Theophilus) fondern auch die ruhmredigen Infchriften auf Kunftwerken, wenn technifche Fortfchritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften.

In einem Kunftzweige allein hatte fich eine ftetige Tradition erhalten. Die illuftrirten Handfchriften werden ohne merkliche Unterbrechung feit dem Karolingifchen Zeitalter insbefondere in kunftliebenden Klöftern angefertigt. In den Cermonialbildern, in den größeren Einzelfiguren bemerkt man das Fefthalten an älteren karolingifchen oder altchriftlichen Muftern und das Streben, diefelben nachzuahmen, während fich in den hiftorifchen Darftellungen, für welche keine Vorbilder vorhanden waren, und die daher auch viel flüchtiger, gleichfam nur mit Feder gezeichnet wurden, die Spuren felbftändiger Compofitionen äußern. Proben von Ceremonialbildern, Handfchriften aus dem Anfange des elften Jahrhunderts entlehnt, welche fich im Befitze des fächfifchen Königshaufes befanden, find auf den Bogen No. **193** und **194** gegeben. Das eine (No. **193**, 3) ftellt die Hälfte eines Bildes dar, auf welchem die Länder des römifchen Reiches, Roma, Gallia, Germania und Sclavinia, dem Kaifer Otto III. huldigen. Die reproducirte Hälfte zeigt den Kaifer vor einem Vorhange auf einem Throne fitzend, mit Sceptnr und Reichsapfel in den Händen. Rechts von ihm ftehen Schwert- und Schildträger, links zwei Bifchöfe. Auf der anderen Miniatur (No. **194**, 2) fehen wir Kaifer Heinrich II., welchem der auf dem Firmament in einer Mandorla (Glorie) fchwebende Chriftus den Segen ertheilt. Von Engeln empfängt er die heilige Lanze und das Schwert, wobei zwei Heilige, Udalrich und Emmeram, feine Arme unterftützen. Das noch geringe Maß felbftändiger Erfindungskraft weift die Figur des pfalmodirenden David aus einem kalligraphifchen Prachtwerke des 11. Jahrhunderts auf, welches gegenwärtig in der Bibliothek von S. Gallen bewahrt wird (No. **194**, 1). Der Maler des David machte fich viele Gedanken bei der Arbeit, er fucht die Geftalt in lebendiger, momentaner Action zu fchildern, vergißt fogar eine gefprungene Saite nicht. Er kommt aber über die gute Abficht nicht hinaus.

Die illuftrirten Handfchriften der romanifchen Periode lehren uns die mannigfachften Grade perfönlicher Begabung der „Illuminatoren" kennen; fie helfen uns, in Ermangelung anderer Denkmäler, ein Bild der künftlerifchen Zuftände in den einzelnen Ländern zu entwerfen, da wir annehmen müffen, daß fich auch in der Miniaturmalerei im Ganzen und Großen die allgemeine Richtung und der Zug der gleichzeitigen Kunft ausfprach. Den Einfluß der Miniaturmalerei auf die Entwickelung der anderen Kunftzweige, fo als ob jene ihnen den Weg gewiefen und den Formenfinn gebildet hätte, können wir aber nur gering anfchlagen. Sie war für enge, auserlefene Kreife berechnet, ihre Werke kamen dem Volke felten oder gar nicht zu Gefichte, befruchteten nicht deffen Phantafie. Die volksthümliche Kunft fchlug vielmehr ihre eigenen Wege ein; zum Wegweifer dient ihr das Kunfthandwerk, welches die technifchen Schwierigkeiten ebnete und dem Formenfinne dadurch eine freiere Beweglichkeit geftattete. Ohnehin übernahm in dem frühen Mittelalter das Kunfthandwerk zumeift die Aufgaben, welche fpäter der Kunft zufielen. Der Goldfchmied war der erfte Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler. Der kirchlichen Kunft des Mittelalters, und diefe bildet den Hauptkreis der künftlerifchen Thätigkeit, geht das kirchliche Kunfthandwerk voran.

Das Kirchengeräth rief zunächft nach künftlerifchem Schmucke. Die Mufterung deffelben wird den Anlaß bieten, die hervorragende Bedeutung des Kunfthandwerkes kennen zu lernen und zugleich die formellen Wandlungen der einzelnen Geräthe im Laufe des Mittelalters zu erfaffen. Die einfachfte Form des Altares zeigt (No. **156**, 1) die Steinplatte, welche von romanifchen Säulen getragen wird. In der Architektur feiner durchgebildet, aber fonft gleichfalls fchmucklos, erfcheint er No. **156**, 3; dagegen tritt uns an dem Altare No. **156**, 2 im Altarauffatze die Mitwirkung des Bildhauers entgegen, ähnlich, noch reicher, an dem einem Gemälde van Eycks entlehnten romanifchen Altare No. **151**, 5. Den Hauptfchmuck empfing der Altar durch den Goldfchmied, welcher den Altartifch mit einer Tafel aus Golblech bekleidete (Antependium). Das berühmtefte Beifpiel eines folchen Altarvorfatzes ift die goldene Altartafel Kaifer Heinrich's II. aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts, ehemals im Bafeler Münfter (No. **150**, 13). In zierlichen Bogen ftehen Chriftus mit den drei Erzengeln und dem heiligen Benedictus. Die Figuren find über einem Holzkern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, in den Motiven noch eintönig, mit Stempeln herausgefchlagen worden. Aus den Händen der Goldfchmiede gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare ftanden. Edelfteine, Kryftalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete

Gemmen, zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke (No. **148**, 1 u. 4) betont werden. Später in der gothischen Periode, treten an der Stelle der Vierecke Kreistheile vor (No. **148**, 7 u. 8). Ein anderes Kennzeichen früheren oder späteren Ursprunges der Kreuze gewährt die Beinlage des Gekreuzigten. Die Beine liegen bis in das 12. Jahrhundert neben einander, seitdem werden sie übereinander gelegt und beide von einem Nagel durchbohrt. Den Kreuzen gesellen sich als Altargeräthe Leuchter zu (No. **148** und No. **149**). Die Thierfiguren und Menschenbilder an den Ständern und am Fuße der Leuchter drücken oft nur die bewegliche Natur des Geräthes aus, häufig aber müssen sie symbolisch gedacht werden und versinnlichen den Kampf zwischen Licht und Finsterniß. In den siebenarmigen Leuchtern (No. **149**) haben wir Anklänge an den Tempelleuchter in Jerusalem, in den von den Decken herabhängenden Kronleuchtern die Bilder des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Stadt des Friedens mit ihren zwölf Thorthürmen, zu erblicken. Die berühmtesten Kronleuchter sind jene im Hildesheimer Dome (No. **149**, 1) und im Aachener Münster. Wie die Symbolik in der gothischen Periode zurücktrat, so ist auch die Form und die technische Ausführung eine andere geworden. An die Stelle der Mauern und Thürme und Kreise tritt (No. **149**, 8) leichtes, fein geschwungenes Zweig- und Blattwerk, an die Stelle der Flächen die zierlichsten Gliederungen. Den Formenwechsel in der gothischen Zeit macht uns auch der vergleichende Blick auf die Kelche des Mittelalters (No. **150**) deutlich. Der Kelch aus vergoldetem Kupfer, welchen der Baiernherzog Tassilo in den Jahren 772—788 dem Kloster Kremsmünster schenkte, steht am Anfange, der Admonter Kelch aus dem 15. Jahrhundert am Ende der Reihe. In der romanischen Periode herrscht die Halbkugel und der Kreis, in der gothischen die Eiform und der aus Kreistheilen zusammengesetzte Fuß vor. Der Kelch gewinnt an Höhe, erscheint schlanker, in den Linien ausgezogener. Auf einen anderen Unterschied romanischer und gothischer Formenbildung weisen uns die Weihrauchfässer hin. Das romanische Gefäß (No. **150**, 8) zeigt einen reichen figürlichen Schmuck, das gothische (No. **152**, 4) entlehnt sein Ornament der Architektur. Architektonisch durchgebildeter erscheint auch die gothische Kanzel (No. **156**, 6), während die romanische Kanzel aus dem Aachener Münster, welche Kaiser Heinrich gestiftet hatte (No. **148**, 5), an den altchristlichen Ambo erinnert und wesentlich Goldschmiedearbeit ist. Sie besteht aus einem mittleren Halbkreise, dem sich rechts und links kleinere Viertelkreise anschließen. Der Holzkern ist mit vergoldeten Kupferblechen überzogen, durch Bänder in Felder getheilt, die theils in getriebener Arbeit Evangelistenbilder, theils in Elfen-

bein geſchnitzte (von einem ſpätrömiſchen Werke herübergenommene) Reliefs enthalten. Den Goldſchmieden danken wir auch die Reliquienſchreine (No. **150**, 12; **153**, 1 u. 2), welche häufig über den Altären aufgeſtellt waren (No. **152**, 3). Sie haben in der romaniſchen Periode gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem verſuchten die Goldſchmiede alle ihre Künſte zu erproben. Dieſe aber waren gar mannigfacher Art. Der Goldſchmied des tieferen Mittelalters verſtand ſich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Faſſen von Edelſteinen, er kannte auch die Filigranarbeit, er gravirte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit ſchwarzem Schmelze (Niello) aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails iſt für die frühmittelalterlichen Goldſchmiedwerke geradezu charakteriſtiſch geworden. Die Kenntniß des Emails war ſchon den galliſchen Stämmen nicht fremd, in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigſt betriebenen, gewinnreichſten Künſten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen ſie die Umriſſe der Zeichnung mit dünnen Goldſtreifen oder Lamellen auflötheten. Die ſo gewonnenen Käſtchen füllten ſie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegenſatz zu dieſem Zellenemail (émail cloisonné) benutzten die abendländiſchen Goldſchmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen ſollten, und ſchufen ſo das Grubenemail (émail champlevé), welches zu decorativen Zwecken vollſtändig genügte. Köln und etwas ſpäter Limoges im ſüdlichen Frankreich ſcheinen Hauptſitze der Goldſchmiedekunſt geweſen zu ſein; aus Köln ſtammen wahrſcheinlich auch die prächtigen in Aachen bewahrten Reliquienſchreine.

Eine genaue ſtiliſtiſche Unterſuchung würde lehren, daß die von den Goldſchmieden geübte Technik des Treibens auf die in der frühmittelalterlichen Sculptur herrſchende Modellirung der Geſtalten nicht geringen Einfluß übte. So müſſen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben ſind, am Unterleibe zahlreicher romaniſcher Figuren darauf zurückgeführt werden.

Wenden wir uns zur großen Plaſtik, ſo gebührt hier den Erzarbeiten wieder der Vorrang vor den Steinſculpturen. Namentlich in Deutſchland hat der Erzguß, wie die Metallarbeit überhaupt, nach allen Zeugniſſen ſich raſch aus dürftigen Anfängen herausgearbeitet. Ein großes Verdienſt gebührt neben dem ſächſiſchen Königshauſe, von deſſen Kunſtliebe noch der Kirchenſchatz zu Eſſen Zeugniß ablegt, dem Biſchof Bernward († 1023) in Hildesheim, welcher jede Art von Kunſtthätigkeit wirkſam förderte. Von den auf ſein Geheiß 1015 gegoſſenen Thüren liefert der Bogen No. **92**, 4 eine Probe. Die Scenen auf dem abgebildeten Thür-

flügel der Geneſis entlehnt, auf dem anderen dem Leben Chriſti, werden nur durch wenige Figuren verſinnlicht, die weit aus einander ſtehen und in verſchieden ſtarkem Relief vom Grunde ſich abheben. Einer ganz anderen Schule gehört die Bronzethüre des Augsburger Domes an, von welcher zwei Felder (die Schöpfung Eva's und die Vögel, welche nach dem Evang. Matth. 10, 26 nicht ſäen und doch ernährt werden) in No. **92**, 3 reproducirt werden. Die Verhältniſſe der Figuren ſind ſchlanker, das Relief flacher. Der Urſprung der Thüre dürfte gleichfalls noch in das 11. Jahrhundert fallen. Ein wichtiger Gegenſtand des Erzguſſes waren die Taufbecken. Jenem aus Hildesheim (No. **151**, 3) iſt ein anderes aus Lüttich (No. **151**, 9 und No. **92**, 6) angefügt worden, weil es auf eine wichtige Stätte der Metallarbeit im Mittelalter, Dinant an der Maaß im Walloniſchen, den Blick lenkt.

Steinſculpturen aus der frühromaniſchen Zeit (11. Jahrh.) ſind ſelten und die wenigen vorhandenen von gar keinem künſtleriſchen Werthe. Intereſſe erregt das aus dem lebendigen Felſen gehauene Relief der Kreuzabnahme bei Horn auf weſtfäliſchen Boden, die ſogenannten Externſteine aus dem Anfang des 12. Jahrh. (No. **92**, 7). Nicht durch die künſtleriſche Form feſſelnd, welche noch ungelenk auftritt und auch nicht durch den Inhalt der Darſtellung (Bruſtbild Chriſti [oder Gottvater?] über dem Kreuze, das von einem Drachen umwundene erſte Elternpaar am Fuße des Kreuzes) überraſchend, welcher auch ſonſt z. B. auf Elfenbeinreliefs wiederkehrt, fallen die Externſteine durch die Seltenheit der Arbeit unmittelbar auf dem Grunde der natürlichen Felsplatte auf. Mit welchen Schwierigkeiten eine figurenreiche Darſtellung zu kämpfen hatte, lehrt das Relief der Seelenwägung und des Sturzes der Verdammten, dem Bogenfelde der Kathedrale von Autun (No. **93**, 1) entlehnt.

Einen abgeſonderten Kreis der mittelalterlichen Kunſtthätigkeit vertreten die Elfenbeinreliefs, welche ſo häufig an Buchdeckeln (No. **151**, 1) vorkommen, ohne daß ſie ſtets ſchon urſprünglich die Beſtimmung hatten, Buchdeckel zu ſchmücken. Sie fügen ſich ſchmiegſam allen Stilwandlungen, ſo daß an ihnen der Formenwechſel genauer, als in jeder anderen Kunſtgattung, ſtudirt werden kann. Da aber mit ihnen vielfach Handel getrieben, ſie in ferne Länder gebracht und verſchenkt wurden, ſo läßt ſich nur bei wenigen ihr Urſprung nachweiſen und ihre Einordnung in die Kunſt beſtimmter Landſchaften ſelten durchführen. Die Elfenbeintafel (No. **92**, 1), in drei Streifen kämpfende Thiere zwiſchen Ranken, die Himmelfahrt Mariae und den h. Gallus mit dem Bären darſtellend, rührt nach guter Tradition von dem Sanct-Gallener Mönche und Künſtler *Tutilo* her, welcher nach 913 ſtarb. Ob die Platte No. **92**, 2 gleichfalls von Tutilo herrührt oder älteren Ur-

fprunges ift, erfcheint zweifelhaft. Jedenfalls diente fie als Mufter für den oberften Streifen der erften Tafel. Die Thierkämpfe fcheinen hier keine fymbolifche Bedeutung zu befitzen, fondern nur zur Belebung des Raumes in die Kreife eingezeichnet zu fein. Dagegen find die Thierbilder auf dem Steinfriefe der Kirchenvorhalle zu Andlau im Elfaß (No. **92**, 5) wohl eher fymbolifch zu faffen, aber freilich fchwer zu deuten.

Neben den Goldfchmieden und Rothgießern lieferten die Teppichweber und Teppichfticker den reichften Kirchenfchmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinifchen Fabriken, die geftickten wurden regelmäßig von heimifchen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüfte, dienten zuweilen auch zum Verfchluffe der Fenfter. Das berühmtefte Beifpiel frühromanifcher Teppichftickerei ift der 60 Meter lange, 54 Centimeter hohe Teppich von Bayeux, mit der Schilderung des Normanenzuges nach England. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umriffe fichtlichen Einfluß. Erhalten haben fich von Wandmalereien des 11. Jahrhunderts nur wenige Refte (Oberzell auf der Infel Reichenau, Klofter Nonnberg in Salzburg, Kirche Saint Loup bei Provin, St. Jean in Poitiers, Krypta der Kathedrale von Canterbury, wohl erft fpäter gefchaffen, Kembley u. a.).

Erft nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ift das technifche Vermögen genug erftarkt, der Kunftfinn hinreichend geübt und gefchult, auch der Inhalt der Darftellungen fo weit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Maler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Richtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Ueberall, in Frankreich fo gut wie in Deutfchland und Engtand und auf allen Gebieten der Kunft, geht es feitdem rafch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gothik genommen hat, die Entfaltung decorativer Pracht, die Vorliebe für große gefchmückte Portale, die feine plaftifche Durchbildung der Einzelglieder hilft wefentlich den Fortfchritt auch auf die benachbarten Künfte übertragen. Die auffteigende Linie in der Entwickelung der Malerei und Sculptur hält ihre Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obfchon in diefelbe Zeit die Einführung des gothifchen Bauftiles fällt, fo darf man doch nicht den Auffchwung der bildenden Künfte als eine Folge des neuen Bauftiles auffaffen und aus demfelben erklären. Die gothifchen Bauformen mußten fich eingebürgert haben, ehe fie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das gefchah erft nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gothifchen Stiles in der Plaftik und

Malerei, nicht immer zu ihrem Vortheile, deutlich wahrgenommen. Die Blüthe der Malerei und Plaſtik in der ſpätromaniſchen Periode ſteht vielmehr im Zuſammenhange mit dem wunderbaren Aufſchwunge des allgemeinen Culturlebens am Schluſſe des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Geſellſchaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiſer und Reich glaubte, zeigte ſich, ehe ſie von der ſtädtiſch-bürgerlichen Culturmacht abgelöſt wurde, in ihrem vollſten Glanze. Es war eine bildungsſatte Zeit, welche den fröhlichen Naturſinn ausgereift beſaß und von dem Hauche der Antike leiſe berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchſaler Evangelium (No. **193**, 4) mit älteren Miniaturen vergleicht, ſo überraſcht die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung. Auch die Wandmalerei nimmt an den Fortſchritten der Kunſt regeren Antheil. Die Wandgemälde in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf, Wände und Wölbung bedeckend, entlehnen ihren Inhalt vorwiegend den Viſionen Ezechiels. In der Apſis iſt Chriſtus mit Apoſteln und Evangeliſten dargeſtellt (**194**, 4). Das Streben nach reicherer Gruppirung wird auch in den ſpäteren Deckenbildern des Capitelſaales zu Brauweiler bei Köln ſichtbar. Die Probe (No. **194**, 5) ſchildert Simſon inmitten der erſchlagenen Philiſter. Die feine ſymmetriſche Durchbildung der Compoſition führt uns ein Wandgemälde in Gurk (No. **193**, 6) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts vor die Augen: Maria auf dem ſalomoniſchen Throne von chriſtlichen Tugenden umgeben. Nicht nur Mauern und Wölbungen, ſondern auch Holzdecken erfreuten ſich des maleriſchen Schmuckes. Berühmt iſt die Deckenmalerei der Michaelskirche in Hildesheim, welche den Sündenfall (No. **193**, 5) und die Wurzel Jeſſe darſtellt. (Aehnliche Deckenbilder befinden ſich in Peterborough und St. Alban in England).

Während am Rhein, nach den erhaltenen Denkmälern zu ſchließen, aber auch in Uebereinſtimmung mit dem maleriſchen Charakter der Architektur, die Wandmalerei eine reiche Vertretung findet (aus dem 14. Jahrhundert ſtammen die Wandbilder in der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf, welchen die Scenen des Jüngſten Gerichtes in No. **194**, 6 u. 7 entlehnt ſind), entwickelt ſich insbeſondere in den ſächſiſchen Landſchaften und auf dem angrenzenden fränkiſchen Gebiete eine überraſchend tüchtige Schule von Bildhauern. Auch hier gelten als Vorausſetzungen die Anregungen, welche der herrſchende Bauſtil dem plaſtiſchen Sinne frühzeitig gegeben hat.

Noch aus den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts ſtammt die Kanzel in Wechſelburg (No. **93**, 8; No. **95**, 2). Die Bilder (der thronende Chriſtus und die Vorbilder ſeines Opfertodes im alten Teſtamente) ſind in ſtarkem Relief ausgearbeitet und durch Ver-

goldung und Färbung bei aller Lebendigkeit milder geſtimmt. Die Polychromie ſpielt überhaupt in der mittelalterlichen Sculptur bis tief in das 15. Jahrhundert eine große, noch immer nicht hinreichend anerkannte Rolle. Jünger als die Kanzelreliefs, zugleich viel vollendeter in Ausdruck und Zeichnung, erſcheint die Kreuzgruppe, aus Holz geſchnitzt und polychromiſch behandelt, welche auf der Rückwand des Hauptaltares in Wechſelburg ſteht (No. **95**, 1). Das Blut, welches den Wunden Chriſti entſtrömt, fängt eine zu Füßen des Kreuzes liegende bärtige Geſtalt in einem Kelche auf. Maria und Johannes fußen auf den gekrönten Figuren des Judenthums und Heidenthums. Dieſe Gruppe und die Statuen und Reliefs an der goldenen Pforte in Freiberg, gleichfalls aus der erſten Hälfte des 13. Jahrh. (No. **52**, 9), bilden den Höhepunkt der mittelalterlichen Sculptur in Deutſchland. Wie alle Landſchaften an dem Aufſchwunge der plaſtiſchen Kunſt theilnahmen, zeigen die Statuen, welche in einer weitentlegenen mähriſchen Ciſterzienſerkirche das in der Anlage der goldenen Pforte in Freiberg verwandte Portal ſchmücken (No. **93**, 7). Daß auch kühnere Aufgaben die Bildhauer nicht ſchreckten, beweiſt die Reiterſtatue Kaiſer Konrad's III., im Mittelſchiffe des Bamberger Domes an einem Pfeiler angebracht (No. **95**, 3).

Die Entwickelung der plaſtiſchen Kunſt nahm in Frankreich denſelben Verlauf wie in Deutſchland. Auch hier wird ſeit der Mitte des 12. Jahrhunderts ein friſches Leben, eine feinere Beobachtung der Natur und ein genaueres Studium der Formgeſetze, zunächſt in der Gewandung, viel ſpäter in der Stellung und Bewegung der Figuren ſichtbar. Die Portalſtatuen an der Kathedrale zu Chartres (No. **93**, 2) zeigen die Gewänder noch ohne jeden reicheren Fluß in langen Parallelfalten zuſammengezogen. Wie ganz anders natürlich und lebendig in Haltung und Zeichnung erſcheint die Figur aus der Vorhalle des Kreuzſchiffes in Chartres (No. **93**, 3) oder die Figuren vom Hauptportale der Kathedrale von Rheims (No. **93**, 5), leicht bewegt in der Haltung, mit einem lebendigen Ausdrucke in den Köpfen und gut modellirten Gewändern. Das Harren und Warten iſt in den Apoſteln am Hauptportale der Notre-Dame Kirche in Paris (No. **93**, 4), welche hier als Zeugen des Jüngſten Gerichtes auftreten, glücklich wiedergegeben, auch bei der Schilderung nackter Figuren (No. **93**, 6) offenbart ſich ein beſſeres Verſtändniß der Natur. Alle dieſe Gruppen ſtehen mit gothiſchen Baugliedern in Verbindung und ſind zur Zeit der Herrſchaft der gothiſchen Architektur geſchaffen worden. Zu vollem Einklange mit der letzteren gelangt die Sculptur erſt ſeit dem Schluſſe des 13. Jahrhunderts. Lehrreich erſcheint in dieſer Hinſicht die Vergleichung der beiden Portal-Statuen vom ſüdlichen

Querfchiffe des Straßburger Münfters (No. **96**, 1) mit den Statuen am Weftportale (No. **95**, 4 u. No. **96**, 2). Die Rückficht auf die architektonifche Umgebung, die vertikalen Linien, empfahl fchon um des Contraftes willen eine Schweifung der Umriffe, fo daß die Figuren in der Hüfte herausgebogen erfcheinen. Das Schönheitsideal erfuhr überhaupt, wie die Schilderungen in der gleichzeitigen Poefie lehren, eine tiefgehende Aenderung. Rundliche kleine Köpfe mit lächelndem Ausdruck, fchlanke Körper, dünne Arme, das Zarte und Zierliche werden am lauteften gepriefen. Beifpiele des plaftifchen Stieles, wie er fich in diefer Weife im 14. Jahrhundert entwickelte, find in No. **94**, 2; No. **96**, 3 gegeben. An Elfenbeinreliefs (No. **94**, 8; No. **96**, 6), welche jetzt auch Geräthe profaner Beftimmung, Schmuckkäftchen, Kämme u. a. m. fchmücken, kommt in den kleinen zierlichen Geftalten diefer gothifche Stil befonders glücklich zur Geltung.

Unendlich reich ift die Zahl der plaftifchen Werke in der gothifchen Periode. Hunderte von Statuen fanden an den Faffaden der Dome Platz. Und auch im Inneren traten Statuen den Pfeilern vor, erhoben fich Grabdenkmäler, Steinfärge, auf welchen die Statuen der Beigefetzten ruhten (No. **94**, 4); andere Grabdenkmäler in Plattenform ftanden an den Wänden oder deckten den Boden. Großen künftlerifchen Werth befitzen nur wenige diefer Grabmonumente. Die immer ftärker durchbrechende Vorliebe für die treue Wiedergabe des äußeren Lebens geftaltet diefelbe zu anziehenden Coftümbildern, an welchen aber der Ausdruck der Köpfe, die feine Zeichnung der Leiber nebenfächlich erfcheint (No. **94**, 1). Vorherrfchend ift die Darftellung des Todten, wie er in voller Rüftung, die Lanze oder den Helm, fowie den Schild in den Händen, auf der Grabplatte liegt, die Füße auf Löwen oder Hunde geftemmt, den Kopf auf einem Polfter etwas gehoben. Die Kreuzung der Beine (No. **94**, 6 u. 7), auf englifchen Gräbern häufig, foll die Kreuzfahrt, welche der Beigefetzte in Lebzeiten unternommen, andeuten. Eine fo lebendige und wirkungsvolle Auffaffung, wie fie in dem Grabmal einer englifchen Dame (No. **94**, 5) fich zeigt, wird nur felten beobachtet.

Erfreut fich die Sculptur in der gothifchen Periode einer reichen Vertretung, fo tritt dafür die Wandmalerei, da es in den Domen an großen Wandflächen fehlte, gegen die frühere Zeit in den Hintergrund zurück. Erfatz bietet die Glasmalerei, welche jetzt zu voller Blüthe gelangt. Die älteften Nachrichten über den Verfchluß der Fenfter durch Glasgemälde (nicht bloß mofaikartig zufammengefetzte farbige Gläfer), reichen in die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts, lehren uns faft gleichzeitig den Gebrauch verfchiedenfarbiger Scheiben mit Malerei (Tegernfee) oder mit gemalten

Gefchichten (Rheims) kennen. Noch immer liegt das Princip des mufivifchen Schmuckes zu Grunde. Die einzelnen, nach einer Vorlage zurecht gefchnittenen Glasftücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Schwarzloth hergeftellt. Allmählich hebt fich die Technik, die Zahl der Farben wird vermehrt, die Zeichnung verbeffert. Die Riefenfenfter der gothifchen Dome, namentlich in Frankreich, boten den äußeren Anlaß, die Kunft kräftig zu fördern, und fo entftanden feit der Mitte des 13. Jahrh. die prachtvollen Glasgemälde, welche aus den Schranken der Technik felbft Vortheil zogen und durch Farbenglanz und Farbenharmonie die höchfte decorative Wirkung erzielten.

Den ausführenden Händen gebührt ein wefentlicher Antheil an den Werken der Glasmalerei. Das Ueberwiegen technifcher Tüchtigkeit kommt nicht nur hier zur Geltung; es bezeichnet überhaupt den Charakter der gothifchen Kunft, daß das Handwerk, im beften Sinne des Wortes gedacht, in den Vordergrund fich ftellt. So fchiebt fich auch in Baukreifen zwifchen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz in die Mitte, und feiner Thätigkeit danken die gothifchen Dome in nicht geringem Maße ihre künftlerifche Bedeutung. Das Uebergewicht des Handwerkes nimmt in der fpäteren Zeit der Gothik immer mehr zu, fo daß häufig die Grenzen zwifchen Künftler und Kunfthandwerker fich verwifchen. Nicht immer zum Vortheil der Kunft. Das organifche Verhältniß zwifchen Conftruction und decorativen Formen, welches nur die reine Künftlerphantafie empfindet und verfteht, wird gelockert, oft ganz zerftört. Das Schickfal des Maßwerkes, welches fchließlich fich in kraufe, willkürliche Windungen verliert, die Verwandlung der Pfeiler in Aftwerk (No. **79**, 10 und No. **156**, 7), dürfen als Zeugniffe angerufen werden. Ebenfo fchwindet über dem Eifer virtuofer Ausführung die erfinderifche Kraft. Das Ornament zeigt einen geringen Wechfel, wiederholt faft fchablonenhaft immer diefelben Mufter, es reißt die architektonifchen Zierglieder aus ihrem Zufammenhange und wendet fie unmittelbar und unbefchränkt auch dort an, wo fie völlig zwecklos fich erweifen. Ein Blick auf die Monftranzen (No. **152**, 2 u. 5) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen unter Baldachinen, auf den Sakramentsfchrein (No. **155**, 2), auf den Tifch (No. **155**, 4) mit dem Blindfenfter am Geftell, auf das Schloßfchild (No. **153**, 9) mit der vollftändigen Fenfterarchitektur, wird die Bemerkung verftändlicher machen. Wie dagegen bis in die fpätefte gothifche Zeit das Prinzip fefter Ränder mit durchbrochenen inneren Flächen trefflich verwerthet wurde, zeigt der Befchlag der Sakrifteithüre in der Brucker Pfarrkirche (No. **153**, 8). Fefte Eifenftreifen bilden Felder, welche auf einer Unterlage von abwechfelnd rothem und blauem Pergament mit leichten Orna-

menten, aus Blech getrieben und ciſelirt, geſchmückt ſind. Schloſſer- und Schmiedearbeiten, dann Holzſchnitzereien halten ſich auch in der ſpäteſten gothiſchen Zeit auf bewunderungswürdiger Höhe. Eine reiche Wirkſamkeit öffnete ſich den Holzſchnitzern, als ſeit dem 14. Jahrhundert die Altarſchreine und Flügelaltäre (No. **154**, 2 u. 3) aufkamen. Ueber einem niedrigen Aufſatze erhebt ſich ein Schrein mit holzgeſchnitzten farbigen Figuren, deſſen Flügel theilweiſe Malereien, theilweiſe Reliefs zeigen, und welcher oben mit einer architektoniſchen Krönung abſchließt. Wahre Prachtwerke dieſer Gattung wurden im funfzehnten Jahrhundert geſchaffen und noch im ſechzehnten Jahrhundert häufig aufgeſtellt. Der Antheil tüchtiger Künſtler hebt ſie in einzelnen Fällen über den durchſchnittlichen Werth; in ihrer überwiegenden Zahl bleiben ſie aber dennoch nur Producte des Kunſthandwerkes, welches auf die Ausführung einen größeren Werth legt als auf die Erfindung, die Schönheit des Einzelnen ſtärker betont als die Harmonie des Ganzen. Dieſes glänzende Hervortreten des Kunſthandwerkes am Schluſſe des nordiſchen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwickelung der nordiſchen Kunſt denken. Wie am Anfange ſo beherrſcht auch am Ende der Periode das Kunſthandwerk die geſammte künſtleriſche Thätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunſthandwerkes in der letzten Zeit der Gothik übte aber auch auf die Kunſt der folgenden Periode, beſonders in Deutſchland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunſthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italieniſchen Renaiſſance entlehnten) Formen auf dem heimiſchen Boden einzubürgern. Es hat dieſe Aufgabe nach beſten Kräften gelöſt, es konnte ſich aber von der Gewöhnung an gothiſche Formen nicht vollſtändig losſagen und hat ſo dazu beigetragen, daß Anklänge an den gothiſchen Stil noch lange in der folgenden Kunſtperiode nachhallen.

6. Die italienische Baukunst im späteren Mittelalter.

Wenn die Formen, in welche ſich der gothiſche Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen ſind, dann hat man Mühe, denſelben auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigſten Elemente deſſelben, wie das kunſtreiche Strebeſyſtem, die enge Verknüpfung der Thürme mit dem Kirchenkörper, der ſtrenge Zuſammenhang zwiſchen Gewölberippen und Dienſten. Dagegen machen ſich in der italieniſchen Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Weſen der Gothik wenig gemein haben, ſo die Maßverhältniſſe zwiſchen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für

vierzeh..
lieferten \
hältniſſe z

Flächendecoration und einfachere polygone Pfeilerbildung. Dennoch muß ein großer Auffchwung der italienifchen Architektnr im Zeitalter der Gothik zugeftanden und der Einfluß der letzteren auf die Phantafie der italienifchen Baukünftler anerkannt werden. An die wunderbare Kraft des Spitzbogens glaubten noch in der Renaissancezeit gar viele Leute; die reiche decorative Ausftattung mit kunftvoller Steinmetzarbeit entfprach in hohem Maße dem Sinne der Zeitgenoffen. Es traf fich glücklich, daß, als die Kunde von dem neuen Stile fich in Italien ausbreitete, die Städte in mächtigem Aufblühen begriffen waren und ihren Stolz auf großartige Bauunternehmungen fetzten. Die alten ftädtifchen Kirchen erfchienen alle zu klein und mußten erneuert werden, Communalpaläfte, Hallen ftiegen rafch in die Höhe, auch in einzelnen emporgekommenen ftädtifchen Gefchlechtern regte fich die Bauluft. Dazu kam, daß im dreizehnten Jahrhundert die volksthümlichen Mönchsorden des h. Franciscus und Dominicus in allen Städten Niederlaffungen gründeten, und, von der begeifterten Zuftimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten. Im Dienfte diefer Orden trat die italienifche Gothik zuerft auf. Die Mutterkirche des Franciscanerordens in Affifi, bald nach 1228 begonnen und 1253 geweiht und nach den Entwürfen eines Deutfchen, Namens Jacob, entworfen, fteht an der Spitze der gothifchen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gothifche Stil im Gefolge des Franeiscaner- und Dominicanerordens bis nach Sicilien herunter. Die berühmteften Ordenskirchen: ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, San Francesco in Bologna, S. Croce (Franciscaner) und S. Maria Novella (Dominicaner) in Florenz, S. Maria fopra Minerva in Rom find ebenfo viele Beifpiele italienifcher Gothik.

Der Umftand, daß zunächft Klofterkirchen errichtet worden, übte gewiß Einfluß auf die Entwickelung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Cultus geftellt worden. Die Rückficht auf die Predigt beftimmte die Anlage. Es galt zunächft weite Räume zu fchaffen. Das Mittelfchiff wurde nicht mehr fo ausfchließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet, fogar die Wölbung wurde demfelben zuweilen entzogen, die Holzdecke wieder zu Ehren gebracht. Eine reiche Entfaltung des Chores erfchien überflüffig. Dagegen empfahl fich, um der dauernden Gunft der Familien ficher zu fein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatftiftungen. Sie wurden meiftens an der Oftfeite des breiten Querfchiffes errichtet. Stattliche Thurmbauten kannten felbft die nordifchen Klofterkirchen in der gothifchen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klofterkirchen zuerft die gothifchen Formen fchaute, fo vermißte es auch bei den fpäteren Kathedralbauten die mit der Faffade

untrennbar verbundenen Thürme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockenthürme (campanile) von den Kirchen gewöhnt hatte. Viele der gothiſchen Kloſterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern aufgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeiſter, z. B. *Arnolfo di Cambio* (1232?—1310), haben ſich an denſelben thätig erwieſen.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinſten Denkmäler italieniſcher Gothik den erſten Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (No. **89**, 1 u. 2) wurde am Ende des dreizehnten Jahrhunderts (1296) begonnen. *Arnolfo di Cambio* wird als der erſte Werkmeiſter bezeichnet, doch ſind von ſeinen Werken nur geringe Reſte in dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrh. gründliche Aenderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits *Giotto*, der große (famosus) Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, ſchob zwiſchen die Strebepfeiler zur Verſtärkung der Pfeiler Zwiſchenpfeiler ein, *Francesco Talenti* aber, welcher 1357 zum „chapomaestro“ ernannt wurde, erweiterte die Gewölbejoche, verlängerte das Langhaus, legte den achtſeitigen Chor an und verlieh dem Baue die gewaltige Größe und Weite, wodurch der florentiner Dom in der älteren italieniſchen Kunſt einzig daſteht. Das dreiſchiffige Langhaus beſteht aus vier Gewölbejochen mit überaus breiten Pfeilerabſtänden. Die Höhe des Mittelſchiffes beträgt 133 Fuß; ſie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie in den nordiſchen Domen, wofür die ungewöhnliche Breite des Mittelſchiffes (53 F.), die Durchſchneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, die Anordnung von Rundfenſtern erklärend eintritt. An das Langhaus ſtößt ein achtſeitiger Kuppelraum, welcher von drei aus dem Achteck conſtruirten Apſiden oder Conchen umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langſam fortſchreitend, wurde erſt im fünfzehnten Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunſtanſchauungen kräftig in Angriff genommen und vollendet. Die Außenmauern des Domes ſchmückt Täfelwerk, aus weißem und ſchwarzem Marmor zuſammengeſetzt und zwiſchen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Faſſade oft begonnen, und immer wieder abgebrochen, wird erſt ſeit 1875 aufgerichtet) und die Fenſter haben eine reichere Gliederung und eine leiſe an gothiſche Formen erinnernde ſpielende Decoration empfangen. Der Glockenthurm (campanile) neben dem Dome (No. **89**, 3), ein Werk Giotto's, ſteigt auf quadratiſchem Grundplane in fünf Stockwerken in die Höhe. Die äußere Gliederung erſcheint jener am Dome verwandt, als Abſchluß war urſprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der

Glockenthurm bildeten eine wichtige Schule für die florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und danken dem plastischen Schmucke zu nicht geringem Theile ihre künstlerische Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (No. **89**, 5 u. 6) belehrt uns nicht allein über den Ehrgeiz der sieneser Bürgerschaft, sondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (1259—1372) in Bezug auf Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen Langhauses sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie tragen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gothischen Charakter stärker an sich, als die gleichnamigen Glieder im Florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechselnden schwarzen und weißen Marmorstreifen geht dagegen auf die alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem sich eine zwölfseitige Kuppel erhebt. Der dreischiffige Chor schließt gradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck entfaltet die Fassade, wahrscheinlich von *Giovanni Pisano*, dem Sohne des berühmten Bildhauers Niccolò im Jahre 1284 begonnen, doch erst spät im 14. Jahrhunderte vollendet. Drei Portale in Rundogen geschlossen, durch schmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Stoekwerk; darüber erblicken wir in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Thürmen, schließen die Fassade, eine Prachtleistung decorativer Plastik, ab.

In ähnlicher Weise ist die Fassade des Domes von Orvieto (No. **89**, 7) behandelt. Derselbe wurde von Sieneser Baumeistern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe keine Gewölbe sondern den offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der Fassade trugen außer Mosaikmalern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, welche im 14. Jahrh. die Wandungen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltschöpfung bis zum Jüngsten Gerichte versinnlichend, bedeckten.

Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronio in Bologna alle anderen gothischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde 1388 von einem *Antonius*, Sohn des Vincentius, den die Urkunden einen bloßen Maurer nennen, begonnen, schleppte sich viele Menschenalter fort und beschäftigte noch spät im sechszehnten Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde. Der Grundriß (No. **91**, 9) zeigt die Kirche in der ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfange des

Querſchiffes abſchließt. Die Pfeilergliederung im Innern erinnert an jene im Florentiner Dom. Auf den unteren kreuzförmigen Pfeiler, welcher die Spitzbogenarkade trägt, iſt ein ähnlich profilirter Pilaſter geſtellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (No. **91**, 2). Die Oberwand wird durch ein einfaches Rundfenſter belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, theilweiſe im vierzehnten Jahrhundert umgebaut und erneudrt, einen großen Fortſchritt. Die Arkaden ſind zwar in Rundbogen geſchloſſen, aber darüber zieht ſich ein Triforium hin, das Kreisfenſter iſt mit Maßwerk gefüllt (No. **91**, 3).

Den weiteſten Ruhm unter den gothiſchen Kirchen Ober-Italiens beſitzt der Mailänder Dom (No. **90**, 1 u. 2). Giovanni Galeazzo Visconti, der Herrſcher Mailands, hat ihn 1386 gegründet, der Lombarde *Marco da Campione* wahrſcheinlich entworfen, jedenfalls an dem Werke den größten Antheil genommen. Doch halfen Baumeiſter der mannigfachſten Schulen und aus den verſchiedenſten Ländern, außer Italienern auch Franzoſen und Deutſche (*Ulrich von Enſingen, Heinrich von Gmünd* 1391) mit Rath und That bei dem Baue. Die Schwierigkeit der Conſtruction, welche mehr auf dem Wege des Verſuches als auf jenem der theoretiſchen Berechnung gefunden wurde, führte in dieſem Falle, wie auch ſonſt häufig, zur Berufung von Künſtlerconcilien. Die Anlage des Mailänder Domes entſpricht der Weiſe nordiſcher Kathedralen. An ein fünfſchiffiges Langhaus ſchliesſt ſich das dreiſchiffige Querſchiff und der Chor mit dem Umgange an. Eigenthümlich iſt die Abſtufung der Höhe der Seitenſchiffe, ſo daß das Mittelſchiff nur wenig über die beiden inneren Seitenſchiffe emporragt. Auf den Laien übt die Marmorverſchwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigſten Eindruck und verleitet ihn leicht, den künſtleriſchen Werth des Baues zu überſchätzen. Aus derſelben Zeit (1396) ſtammt die weiträumige Kirche der Karthauſe oder Certoſa bei Pavia (No. **90**, 6). Doch fällt die Decoration des Innern und der Bau der Faſſade in die folgende Kunſtperiode, in die Zeit der Renaiſſance.

Es giebt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, welche ſich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch empfangen einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von den Paläſten und Hallen, welche die Gemeinden oder Private in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am beſten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Thore (No. **91**, 11), die Thürme, Häuſer (No. **91**, 6) und Paläſte die Phantaſie in die Zeiten des kräftigen, ſtreitbaren, freien Bürgerthums zurückführen. Auch der alte Platz del Campo in Siena,

im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Scenerie dar. Die gothischen Stilformen schränken sich allerdings meistens auf die Spitzbogen an Fenstern und Portalen ein. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermassen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenstreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht theils auf die klimatischen Anforderungen, theils auf die sociale Sitte aus. Die inneren Parteikämpfe z. B. empfehlen wehrhafte Bauten, die Interessen des Verkehres anderwärts die Anlage offener Hallen im Erdgeschoße.

Aus dem zahlreichen Kreise der Florentiner Werke (Palazzo del Podestà, Palazzo vecchio, Loggia de' Lanzi) heben die Bilderbogen das Bruderschaftshaus Bigallo (No. **91**, 10) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts heraus. Die Arkadenpfeiler (ähnlich wie das Fenster in Tivoli bei Rom [No. **90**, 3]) werden als Rahmen behandelt und die Flächen mit zierlichen Ornamenten ausgefüllt, eine Anordnung, welche in der Renaissanceperiode mit noch größerer Vorliebe durchgeführt wird. Beispiele aus Oberitalien, wo der Backsteinbau und die offenen Hallen im Erdgeschosse vorherrschen, bietet der sog. Palazzo de' Giuriconsulti in Cremona aus dem Jahre 1292 (No. **90**, 7), bei welchem man nur die Einbauten zwischen den Spitzbogen des Erdgeschosses wegdenken muß, das (nicht mehr vorhandene) Stadthaus in Udine (No. **91**, 5) und das alterthümliche Rathhaus (Broletto genannt, wie alle Bauten Oberitaliens, deren Erdgeschoß aus einer offenen Halle besteht) in Monza (No. **91**, 8). Dasselbe stammt aus dem 13. Jahrhundert und trägt noch das Gepräge des romanischen Stiles in dem Giebel. Zu den glänzendsten Leistungen des Backsteinbaues gehört das große Hospital in Mailand, von dessen langer Fassade No. **90**, 4 ein Fragment wiedergiebt. Die zweitheiligen Spitzbogenfenster zeigen noch den gothischen Stil, obschon das Werk im 15. Jahrhundert errichtet und im Uebrigen in Renaissanceformen ausgeführt wurde.

Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs. Sobald man sie aus dem venezianischen Boden verpflanzt und versetzt, büßen sie alle Bedeutung ein, in Venedig erscheinen sie gleichsam als Naturproducte, die mit einer gewissen Nothwendigkeit entstanden sind. Die Lagunen bilden die Straßen der Weltstadt; ihnen sind alle Häußer offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirthschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der Oberstock enthält in der Regel in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten

schmale mehr geschlossene Flügel, mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der auf einander folgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt offenbaren und wesentlich nur durch die Decoration sich von einander unterscheiden. Aus dem stattlichen Kreise von Palästen aus dem späteren Mittelalter, der sogenannten gothischen Periode, unter welchen der Dogenpalast (im 14. Jahrhundert von *Peter Baseggio* und *Filippo Calendarto*, wie die gewöhnliche Annahme lautet, begonnen) am bekanntesten ist, heben wir einen zierlichen, farbenreichen, nur aus Mittelbau und einem Flügel bestehenden Palast am Canal grande, die Cà Doro (No. **91**, 1), hervor.

Im Anhange sollen noch aus einem Grenzlande mittelalterlicher Kunst, aus der pyrenäischen Halbinsel, einzelne hervorragende gothische Bauten aufgezählt werden. Fremde Einflüße, anfangs französische, im 15. Jahrhundert auch deutsche, lassen sich nicht ableugnen, doch bricht aus vielen Zügen die heimische Eigenart und die südliche Natur hervor, so in der weniger unterschiedenen Höhe der Schiffe, in den Kuppelanlagen über der Vierung (No. **84**, 1), in der geringeren Ausbildung der Fensterarchitektur, in den Anklängen an maurisches Ornament. Noch im 13. Jahrhundert wurde die Kathedrale von Toledo (No. **84**, 3) begonnen. Sie trägt das Gepräge französischer Kathedralen. In ähnlicher Weise folgt auch die Kathedrale von Leon (No. **84**, 2) französischen Vorbildern. Die Faſsadenthürme der Kathedrale von Burgos (No. **83**, 3) dankten ihre Gestalt einem deutschen Baumeister: *Johann von Köln;* sie stehen nicht in sonderlichem Einklange mit dem übrigen Bau, welcher seit 1221 in der Weise früh französischer Gothik errichtet wurde. Ein Hauptwerk des 14. Jahrhunderts (1298 begonnen und nach den Plänen eines Meisters *Jayme Fabra* aus Majorka weiter geführt), ist die Kathedrale von Barcelona (No. **83**, 1 u. 3). Sie zeichnet sich durch die weite Spannung der Gewölbe des Mittelschiffes, worin ihr die Kathedrale zu Palma auf der Insel Majorka (No. **83**, 4) gleichkommt, aus. In schroffem Gegensatze zu der einfach klaren Anordnung und Gliederung der Klosterkirche Batalha in Portugal (No. **84**, 5) steht das in gothischem Barockstile erbaute Portal zum Mausoleum König Manuels hinter dem Chore der Kirche (No. **84**. 4). Ein Beispiel des Palastbaues aus spät gothischer Zeit (1482) bietet die Casa Lonja in Valencia (No. **85**, 4), an welcher sich besonders der Contrast der Loggia auf dem linken Flügel zu den geschlossenen Massen des Mittelbaues wirksam erweist.

DRITTER ABSCHNITT.

DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

A. IN ITALIEN.

1. Niccolo Pisano und Giotto.

Die hiſtoriſche Betrachtung ſondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Weltalter ſcharf und beſtimmt ab. In Wirklichkeit fließen aber die Perioden der menſchlichen Entwickelung meiſtens ganz unmerklich in einander, ſo daß erſt das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abſchnitte bemerkt. Auch auf dem Gebiete der Kunſt vermitteln zahlreiche Uebergänge den Stilwechſel und laſſen die neue Weiſe nur ſchrittweiſe aus der alten hervorgehen oder neben der letzteren auftreten. In anderer Art hängt aber die mittelalterliche Kunſt in Deutſchland mit der neueren Kunſt zuſammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gothiſche Elemente in die Kunſt, welche den Namen deutſche Renaiſſance führt, herübergenommen, dagegen zeigen ſich in Italien ſchon im Mittelalter mannigfache Züge der ſpäteren, als italieniſche Renaiſſance geprieſenen Kunſt. Die Erklärung dieſes Unterſchiedes liefern allgemeine hiſtoriſche Thatſachen. Für Italien genügt der Hinweis, daß bereits am Ende der Hohenſtaufenzeit der Grund zu den politiſchen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche ſeitdem eine ſtetige Entwickelung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktiſche Staatsſinn erſtarkte, der municipale Stolz regte ſich, die ſtarken Perſönlichkeiten gewannen Macht und Anſehen, das Bild der römiſchen Vorzeit ſtieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenoſſen auf, ihre Phantaſie anregend und insbeſondere auch bei künſtleriſchen Verſuchen als Muſter benützt.

Bis zum zwölften Jahrhundert ſtehen Plaſtik und Malerei in Italien auf ſehr tiefer Stufe. Doch iſt die Behauptung eines gänzlichen Stillſtandes der künſtleriſchen Thätigkeit ebenſo unbegründet,

wie die andere einer unbedingten Abhängigkeit von Byzanz übertrieben. Der Einfluß der byzantiniſchen Kunſt ſchränkt ſich auf einzelne Landſchaften (Venedig, ſüditalieniſche Handelsplätze, Sicilien) und auf einzelne Kunſtzweige (gravirte Bronzeplatten, Moſaikmalerei, Emailarbeiten) ein. Erſt im zwölften Jahrhundert erwacht allſeitig ein regeres Kunſtleben, ſeine Aeußerungen ſind aber in Oberitalien und Toscana von jenen in Rom und Unteritalien weſentlich verſchieden. Hier herrſcht die decorative Richtung vor. Flächen, welche in den nördlichen und mittleren Landſchaften Anlaß zu figürlichen Darſtellungen bieten, werden mit zierlichen muſiviſchen Muſtern ausgefüllt, z. B. die Brüſtungen der Kanzeln. Selbſt wenn der Steinmeißel zur Anwendung kommt, ſchafft er mit größerer Vorliebe und namentlich mit größerem Erfolge ornamentale Werke z. B. gewundene, wie gedrechſelte Säulen. Die römiſchen marmorarii ſetzen ihre Arbeit ununterbrochen fort. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts bis tief in das 14. entwickelt eine Künſtlergruppe, die wir als zu einer Familie gehörig anſehen und nach Cosmas, einem Gliede derſelben, Cosmaten nennen, in der Errichtung und muſiviſchen Schmückung von Kanzeln, Biſchofsthronen, Schranken, Kandelabern, in Wandbekleidungen und Kloſterhofanlagen (S. Paul bei Rom und Lateran) eine umfaſſende Thätigkeit. Sie verpflanzen dieſelbe nach Unteritalien, wo byzantiniſche und arabiſche Einflüße die Empfänglichkeit für reiche farbige Flächendecoration geſteigert hatten. An und für ſich erſcheinen dieſe decorativen Arbeiten (Kanzeln in Salerno und Ravello, Wandbekleidung in der Capella palatina zu Palermo) überaus reizend und bekunden einen gereiften Formenſinn. In der Entwickelungsgeſchichte der italieniſchen Kunſt ſpielen ſie aber eine viel geringere Rolle als die Steinſculpturen in der Lombardei und Toscana, mögen auch die älteſten uns erhaltenen Proben hier eine faſt barbariſche Ungeſchicklichkeit der Formenbildung offenbaren. Trotzdem fehlt nur wenigen Künſtlern ein ſtolzes Selbſtbewußtſein. Sie lieben es, ihre Namen inſchriftlich auf ihren Werken zu verewigen und ihre Tüchtigkeit zu rühmen. Unter den lombardiſchen Sculpturen des 12. Jahrhunderts ragen jene von Parma (Portalſculpturen am Baptiſterium) und Verona (Taufbecken in S. Giovanni in Fonte) hervor. Sie lehnen ſich zum Theil an die altchriſtliche Tradition an. Das Relief im Dom von Parma, das Fragment eines größeren Werkes (No. **108**, 4) von *Benedetto Antelami* gemeißelt, zeigt noch die Figuren der Ecclesia und Synagoge, beide in kleinerem Maßſtabe, jene durch Kelch und Fahne, dieſe durch die hohenprieſterliche Tracht und zerbrochene Fahne charakteriſirt. Auch bei den Reliefbildern in Verona möchte man an ältere Vorbilder denken; überwiegend bleibt doch der Eindruck eines noch wenig erfolgreichen Kampfes der ungeſchulten

Hand mit den Naturanregungen, welche das Auge empfing. In Toscana ſind außer zahlreichen Portalſculpturen (beſonders in Piſtoja, außerdem in Piſa, No. **108**, 3) namentlich die an den Kanzeln angebrachten Reliefs (S. Leonardo in Florenz, No. **108**, 5, Volterra, Groppoli, Piſtoja) bemerkenswerth. Die Wiederholung derſelben Motive lenkte allmählich die Aufmerkſamkeit vom Inhalte auf die Formen und ließ in der Ausbildung und der geſteigerten Lebendigkeit der letzteren das Ziel der künſtleriſchen Arbeit errathen. Auch der Bronzeguß fand hier, z. B. in Piſa (No. **108**, 2), Pflege und lieferte beſſere Früchte als in der Lombardei. Von Piſa wanderten ſogar Bronzekünſtler (Bonannus) nach Sicilien. Von großem hiſtoriſchen Werthe wären die Reliefs der Verkündigung, Geburt Chriſti und Anbetung der h. drei Könige (No. **108**, 1), welche aus einer alten Kirche in Ponte allo Spino bei Siena in den Dom übertragen wurden, wenn ſich die Zeit ihrer Entſtehung genauer beſtimmen ließe. Denn denſelben liegt offenbar eine Kenntniß der antiken Kunſt, insbeſondere etruskiſcher Grabkiſten zu Grunde. Da ſie ſich aber chronologiſch nicht einordnen laſſen, ſo können ſie nicht als die unmittelbare Vorſtufe für die im dreizehnten Jahrhunderte auftretende Richtung gelten, welche in verſchiedener Weiſe ſich von antiken Sculpturen die Muſter holt. An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiſer Friedrich II., deſſen Bauliebe eine Reihe leider jetzt völlig verfallener Schlöſſer in Caſtel del Monte, Andria, Foggia, Capua u. a. den Urſprung verdankt, fand auch die Sculptur eine weitere Pflege, die antike Kunſt, von welcher Süditalien mannigfache Reſte beſaß, wieder Beachtung. Den Beweis liefern die in Meſſina und Brindiſi geſchlagenen Goldmünzen, die ſogenannten Auguſtalen, und die Reſte des plaſtiſchen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 die Marmorpforte des befeſtigten Capua bedachte. Ein anderes Beiſpiel dieſer ſüditaliſchen Plaſtik bietet der Porträtkopf aus Ravello bei Amalfi (No. **110**, 5), gewöhnlich als das Bildniß der Sigilgaita Rufolo bezeichnet und auf dem Thürbogen (ob auch ſchon urſprünglich, iſt zweifelhaft) der 1272 errichteten Kanzel aufgeſtellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung iſt bei der Sigilgaita, wie bei dem anderen verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Muſeum beſonders zu achten.

Eine zweite Stätte antikiſirender Kunſtrichtung im dreizehnten Jahrhunderte finden wir in Piſa. Hier iſt es eine beſtimmte Perſönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Sculpturen unmittelbar befruchtend wirkte: *Niccolò Piſano.* Ueber ſeine Lebensſchickſale, ſeine künſtleriſche Erziehung ſind wir nicht näher unterrichtet. Feſt ſteht, daß die Vorbilder, die Niccolò Piſano vor Augen hatte,

in Pifa felbft vorhanden waren und hier von ihm ftudirt wurden: etruskifche Afchenkiften, ein Sarkophag mit Darftellungen der Hippolytosfage, eine bacchifche Marmorvafe. Das erfte und berühmtefte Werk Niccolò's ift die Kanzel im Baptifterium zu Pifa (No. **109**, 1). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüftung mit fünf Reliefbildern: Geburt Chrifti (No. **109**, 2), Anbetung der Könige (No. **109**, 3), Darftellung im Tempel, Kreuzigung und jüngftes Gericht gefchmückt ift. Der Gegenftand brachte es mit fich, daß auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrgenommen werden. Defto ftärker treten fie uns auf den drei erften Feldern entgegen. Der Künftler hat einzelne Geftalten von antiken Reliefs, ohne fich um ihre urfprüngliche Bedeutung zu kümmern, ganz herübergenommen, für Kopfbildung, Körperhaltung fich unmittelbar die Vorbilder bei verfchiedenen antiken Werken geholt. An der Geftalt und dem Kopfe der Madonna in der Verkündigung und Geburt, in der Kopftracht der Madonna (fie ift nach dem Phaedrafarkophag im Campo fanto zu Pifa gearbeitet) und in den Pferdeköpfen im Relief der Anbetung, wird diefes Verhältniß deutlich fichtbar. Als das zweite Hauptwerk des Meifters gilt die Kanzel im Dome zu Siena, im Aufbaue und in dem plaftifchen Schmucke der Kanzel im Pifaner Baptifterium verwandt. Sie wurde ihm 1265 in Auftrag gegeben und mit Hilfe feiner Schüler Arnolfo und Lapo vollendet (No. **110**, 1). Diefe Mitwirkung fremder Hände erklärt theilweife den Rücktritt von der antiken Richtung. Diefer wurde aber auch dadurch bedingt, daß die Antike nicht die allgemeine und fichere Grundlage der Künftlerbildung war. Vereinzelte Werke, deren fchöne Formen fein perfönliches Gefallen erregten, wurden von Niccolò nachgeahmt. Sobald feine Perfönlichkeit in den Hintergrund trat, verlor auch die Antike wieder ihren Einfluß und kam das malerifche Element, die Häufung der Gruppen, die fchärfere Individualifirung und ftärkere Bewegung der Geftalten mehr zu ihrem Rechte. Niccolò's Stil klingt noch in dem Relief der Kreuzabnahme am Dome zu Lucca (No. **108**, 6) an; ebenfo zeigt die Madonna in einer Nifche über dem Sarkophage des Cardinals von Braye in S. Domenico zu Orvieto, ein Werk des berühmten Architekten *Arnolfo di Cambio* († 1310), Verwandtfchaft mit den Typen Niccolò's (No. **109**, 4), ähnlich wie die Arbeiten des Dominikanermönches *Fra Guglielmo* an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas in Piftoja und an dem gemeinfam mit Niccolò gemeißelten Sarkophage des h. Dominicus in Bologna. Aber fchon Niccolò's Sohn, *Giovanni Pifano* († nach 1328), betont den energifchen Ausdruck und das kraftbewegte Leben in feinen Geftalten faft ausfchließlich, felbft auf Koften der formellen Schönheit. Die Ueberrefte der Kanzel im Pifaner Dome: die gekrönte

Figur der Stadt Pifa über den Statuen der Cardinaltugenden (No. **108**, 7) und das Relief der Geburt Chrifti (No. **110**, 2) verfinnlichen feinen Stil. Das hervorragendfte Werk zwar nicht Giovanni's, aber jedenfalls einer Künftlergruppe, die feiner Richtung nahe ftand und diefelbe noch weiterführte, find die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Faffade von Orvieto bedecken (No. **110**, 3 u. No. **111**, 1). Natürlich erfcheint die Stellung des fchlafenden Adam, verftändlich der ganze Vorgang; in den Auferftehenden des jüngften Tages bemerkt man den Fleiß, mit welchem die nackten Körper wiedergegeben und die mannigfachen Empfindungen des Schreckens, der Freude gefchildert werden. Noch weitere Fortfchritte macht unter Giotto's bahnbrechendem Einfluße die toskanifche Plaftik durch *Andrea Pifano* (den Sohn des Ugolino Nini, c. 1270—1348), in deffen Bronzereliefs an der Thüre des Florentiner Baptifteriums (No. **109**, 5), die knappe, gefchloffene Form der Compofition, die Kunft in wenigen Figuren das Wefentliche der ganzen Scene zu verkörpern und die Gruppen gefchickt in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdient. Wie auch bei Künftlern mäßiger Begabung allmählich der Sinn für das Anmuthige erftarkte, zeigt die Madonnenftatue des *Nino Pifano*, eines Sohnes des Andrea (No. **110**, 4). Ein anderes Beifpiel toskanifcher Plaftik im vierzehnten Jahrhundert bietet das kleine Marmorrelief aus Siena, welches *Agoftino di Giovanni* († 1350) gearbeitet hatte (No. **110**, 6). Nicht ficher geftellt ift der Name des Meifters, welcher die Gruppe an der Ecke des Dogenpalaftes in Venedig (No. **111**, 6) gemeißelt hat. Gewöhnlich wird Filippo Calendario, dem man auch den Bau des Palaftes zufchreibt, genannt. Jedenfalls wird durch die Sculpturen an den Säulenkapitälen des Dogenpalaftes der Beweis geliefert, daß der Auffchwung der Plaftik gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts über ganz Italien fich erftreckte. Für Florenz beftätigen die auffteigende Linie der Kunft die Reliefs an der Loggia de' Lanzi (No. **111**, 5) und die Reliefs, welche die Portale des Florentiner Domes einfaffen (No. **111**, 2—4). In dem freien Linienfchwunge des Rankengeflechtes kündigt fich bereits der neue Stil, der im folgenden Zeitalter zur Herrfchaft gelangt, unmittelbar an.

Der Entwickelung der toskanifchen Sculptur im vierzehnten Jahrhundert geht die ftetige Ausbildung der Malerei zur Seite. Beide Künfte greifen vielfach in einander und üben wechfelfeitigen Einfluß. Während am Ende des Jahrhunderts die Sculptur die Rolle des Führers übernimmt, fteht am Anfange deffelben die Malerei entfchieden an der Spitze und drückt auch der gleichzeitigen Sculptur (Giovanni Pifano) ihr Gepräge auf. Diefe hervorragende Stellung dankt die Malerei der epochemachenden Thätigkeit *Giotto's,*

des älteften Künftlers Italiens, an deffen Namen fich wahrer Weltruhm knüpft. Die Nachrichten, die wir über den Zuftand der Malerei in Toscana vor feiner Zeit befitzen (ein Maler, Giorgio Vafari aus Arezzo, fchrieb um die Mitte des fechzehnten Jahrhunderts Biographien der berühmteften Künftler, die noch heutzutage die Hauptquelle unferer Kunde bilden), lehren uns als Giotto's Vorgänger und Lehrer *Giovanni Cimabue* (1240? bis c. 1302) kennen. Cimabue war der erfte Maler, welcher die mechanifche, handwerksmäßig geübte Weife, gewöhnlich, aber grundlos, byzantinifche oder griechifche Manier genannt, lockerte und, wenn er auch mit der Tradition nicht vollftändig brach, durch ein heller geftimmtes Colorit fowie in feinen Wandbildern durch eine freiere Anordnung der Gruppen feinen Werken einen höheren Grad von Lebendigkeit verlieh. Außer der Madonna in S. Maria novella, auf Holz gemalt (No. **196**, 1), zählen die leider halbzerftörten Wandgemälde in der Oberkirche zu Affifi zu Cimabue's berühmteften und ficherften Werken.

Die volle Befreiung von den Feffeln der älteren Kunftübung bewirkte *Giotto di Bondone* (c. 1266—1337), der zu der Rolle als Führer der Kunft feines Jahrhunderts auch durch den äußeren Umftand befähigt war, daß er beinahe ganz Italien von Padua bis Neapel durchwanderte und überall durch feine Werke die neue Lehre predigte. Giotto fchildert die Ereigniffe der Bibel und der Legende, wie fie fich in feinem Geifte wiederfpiegeln. Sie gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir fehen nicht bloß die äußeren Bewegungen der handelnden Perfonen, fondern auch die Beweggründe derfelben. Die Seelenftimmung, der Charakter kommen zu deutlichem Ausdrucke. Giotto gebietet nicht über eine große Mannigfaltigkeit von Geftalten, feine Naturbeobachtung umfaßt keinen weiten Kreis. Er wiederholt fich in den Köpfen, zeichnet die Gewänder meiftens nach einer immer wiederkehrenden Regel, befitzt für die Darftellung von Thieren, Bäumen, für die landfchaftlichen Hintergründe noch kein offenes Auge. Selten kann man feinen Geftalten Anmuth und Schönheit zufprechen. Dafür glauben wir aber an ihr Thun und Treiben, und find überzeugt, daß fie mit ganzer Seele bei der Handlung find und durch ihre Bewegungen, ihre Action treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunft zu erzählen wurde durch Giotto erft wieder zum Leben erweckt. So erklärt fich fein Einfluß auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumfinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut anzuordnen, fowie einen größeren Bilderkreis zu gliedern und mit der architektonifchen Umgebung in Einklang zu bringen verftand. Die Wandmalerei, welche überhaupt in Italien bis zum Anfange des fechzehnten Jahrhunderts eine weit

größere Bedeutung befitzt als die Tafelmalerei, muß als architektonifcher Schmuck aufgefaßt werden, und wie fie äußerlich mit der Architektur zufammenhängt, fo unterwirft fie fich auch in Bezug auf Anordnung und Gruppirung architektonifchen Gefetzen. Sie läßt in der Compofition die Linien der architektonifchen Einrahmung anklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Uebereinftimmung der entfprechenden Flächentheile aufrecht. In allen diefen Dingen wurde Giotto ein fruchtbares Mufter. Der Umftand, daß er auch als Baumeifter thätig war, für Bildhauer die Reliefs am Campanile des Florentiner Domes entwarf, förderte nicht wenig feine perfönliche Entwickelung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenftände der Darftellung. Die Legende des h. Franciscus von Affifi feffelte die Phantafie des italienifchen Volkes mindeftens in gleichem Maße wie die biblifchen Gefchichten und wurde im vierzehnten Jahrhundert mir Vorliebe auch von Malern gefchildert. Hier gab es aber keine künftlerifche Ueberlieferung, welche mechanifch wiederholt werden konnte, die Maler mußten vielmehr ihre Erfindungskraft anftrengen, die Scenen felbftändig verkörpern. An den Bildern aus dem Leben des h. Franciscus erprobte fich auch Giotto's Kunft; in Affifi, wo er feine Laufbahn begann, haben wir die Geburtftätte auch feines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde, zu begrüßen. Außer Affifi waren namentlich Padua und Florenz Hauptftätten feiner Wirkfamkeit. Die kleine Kapelle dell' Arena in Padua fchmückte er (wahrfcheinlich um das Jahr 1306) mit 38 Wandbildern, in welchen er das Leben der Maria erzählte. Die Proben aus diefem Bilderkreife (No. **195**, 2, 3) zeigen, wie deutlich Giotto den Antheil jeder Perfon an der Handlung unterfcheidet, und wie ficher er die inneren Bewegungen derfelben zeichnet, fo die kummervolle Stimmung Joachims und die mannigfachen Affecte der Umftehenden bei der Auferweckung des Lazarus. In den Kapellen Bardi und Peruzzi in S. Croce in Florenz fchilderte Giotto das Leben des h. Franciscus und Johannes des Täufers. Der Tanz der Herodias bei dem Geigenfpiele eines anmuthigen Jünglings (No. **195**, 1) ift dem Bildercyclus der Peruzzikapelle entlehnt.

Unter den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Giotto's (Taddeo und deffen Sohn Angelo Gaddi, Mafo di Banco, Giotto di Stefano oder Giottino, Bernardo Daddi u. a.) ragt *Andrea di Cione*, gewöhnlich *Orcagna* genannt (1308?—1368) hervor, der auch als Bildhauer thätig war und als Hauptwerk der Wandmalerei das jüngfte Gericht, die Hölle und das Paradies in der Capella Strozzi in S. Maria novella, vielleicht mit Beihilfe feines Bruders Nardo (Lionardo), fchuf. Die Mittelgruppe aus dem Paradiefe (No. **196**, 3) liefert den Beweis, daß Orcagna auch nach der Seite der

würdevollen und anmuthigen Schilderung die anderen Giottiften weit überragt. Zu den fpäteren Vertretern der Richtung Giotto's gehört noch *Spinello Aretino* (1333?—1410), der in S. Miniato bei Florenz, im Campo Santo zu Pifa und im Rathhaus in Siena malte und in feinen Fresken als ein wirklich lebendiger Erzähler und Charakterzeichner, wenn auch mit geringem Verftändniß der Körperformen, fich kund gibt. Die aus dem Kreife feiner Wandgemälde in S. Miniato herausgeholte Begräbnißfcene (No. **197**, 4) lehrt uns einen überaus beliebten Gegenftand der Darftellung im 14. und 15. Jahrhundert kennen und zeigt, in welchem Grade Spinello den Schmerz und die Trauer abzuftufen fähig war.

Bei dem hohen Einfluß, welchen die beiden Orden der Franciskaner und Dominikaner auf die Kunftthätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht Wunder nehmen, daß auch die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreife unter den Malern Eingang fanden, zumal diefelben mit der allgemeinen Richtung der Phantafie zufammenftimmten. Schon Dante's göttliche Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schoße des Franciskanerordens hervorgingen, fpielt die Allegorie eine bedeutende Rolle. Sie athmet hier einen poetifchen Schwung, während den allegorifchen Vorftellungen, welche der Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element fich ftärker beimifcht. Bereits Giotto hatte in der Unterkirche zu Affifi die Ordensgelübde der Keufchheit, Armuth und des Gehorfams in allegorifchen Schilderungen verherrlicht. Eine noch breitere aber zugleich trockenere allegorifche Darftellung, nach den Lehren des heiligen Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, befindet fich in der fogenannten Spanifchen Kapelle im Kreuzgange des Klofters S. Maria Novella zu Florenz. Das große Wandbild an der Oftfeite der Kapelle zeigt uns zunächft (No. **198**, 3) Papft und Kaifer mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde von Hunden (domini canes) bewacht. Die Predigt und die Bekehrung, die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchfe) ift der Gegenftand der Schilderung auf der rechten unteren Hälfte des Bildes, während darüber (No. **197**, 3) die im Frieden der Kirche lebende Menfchheit den fröhlichen Reigen anftimmt. Sie hat die Verfuchungen der weltlichen Luft und der Sünde (durch die geigefpielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schoßhunde angedeutet) überwunden, dem befchaulichen Leben, durch den nachdenkenden Mann fymbolifirt, fich gewidmet und fchreitet auf dem Wege nach dem Paradiefe. Auf der Weftwand der Kapelle find die freien Künfte und chriftlichen Tugenden durch gefchichtliche Vertreter und allegorifche Figuren zur Anfchauung gebracht. Das Fragment (No. **198**, 2) zeigt uns die Aftronomie mit Ptolemäus

die Mufik mit Tubalkain, die Dialektik mit Ariftoteles. Die Frage nach den Malern diefer Bilder kann nicht mit Beftimmtheit beantwortet werden.

Ein ungleich anziehenderes allegorifches Bild gewährt der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pifa. Zahlreiche Maler hatten hier feit 1370 die Wände mit biblifchen Gefchichten und legendarifchen Erzählungen gefchmückt, das ganze Werk follte aber erft im funfzehnten Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli den Abfchluß empfangen. Unter den älteren Wandbildern des Campo Santo ragt der Triumph des Todes (No. **198**, 1) nach Inhalt und künftlerifcher Form mächtig hervor. Die Gegenfätze weltlicher Luft und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreife fröhlichen Genuffes, feine dämonifche Gewalt werden in dem Bilde verfinnlicht. Der heiteren Gefellfchaft, die fich im Vordergrunde rechts bei Saitenfpiel ergötzt, naht plötzlich der Senfenmann. Was ihr bevorfteht, zeigt die Gruppe in der Mitte, wo über die Todten Gericht gehalten wird. Nur über die Glücklichen, Lebensluftigen übt der Tod feine Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn ungehört. Links im Vordergrunde ftößt eine glänzende Reiterfchaar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erfchrocken wendet fie fich ab, während die Einfiedler, die Vertreter des befchaulichen Lebens, ruhig und unbeforgt über ihr Schickfal friedlich ihren Befchäftigungen nachgehen. Der Kampf zwifchen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgefchiedenen in den Lüften fchließt die Scene ab. Als Schöpfer des Werkes wurde gewöhnlich Orcagna geprieſen. Daß ihm das Werk nicht zugewiefen werden kann, fteht feft; ob fein Urheber in der fienefer Schule (Pietro Lorenzetti) oder in der florentiner (Bernardo Daddi) zu fuchen fei, ift noch ftreitig. Die beiden Schulen, anfangs getrennt, berühren fich in der fpäteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts enge und vielfach und machen in manchen Fällen die Entfcheidung fchwierig, zumal in den großen Wandgemälden die Eigenthümlichkeit der Maler, ihre Handfchrift, wie man zu fagen pflegt, nicht fo deutlich auftritt, wie in den fpäteren Tafelbildern.

An der Spitze der altfienefer Schule fteht *Duccio di Buoninfegna*, ein jüngerer Zeitgenoffe Cimabue's, von 1282—1339 thätig. Sein Hauptwerk war der Altar für den Dom zu Siena (1308—1311), welcher jetzt zerftückelt an verfchiedenen Stellen im Dom bewahrt wird. Ihm ift das Madonnenbild (No. **195**, 4) entlehnt, an welchem insbefondere die über die Brüftung des Thrones laufchenden Engel den Sinn für freiere Anmuth verrathen. Die feinere Betonung der Geberden und des Ausdruckes zeigen auch die Tafeln der Rückfeite des Altars, welche in 26 Scenen die Paffionsgefchichte und

außerdem auf kleineren Tafeln Chrifti Kindheit und das Leben der Maria (No. **195**, 5) fchildern. In der eigentlichen Erzählungskunft fteht Duccio hinter den Florentinern zurück, ebenfo wie der fienefifche Zeitgenoffe Giotto's, der von Petrarca gerühmte *Simone Martini* († 1344 in Avignon), deffen Thätigkeit fich bis nach Neapel erftreckte. Aus Simone's großem Wandgemälde im Rathhaufe des Palazzo pubblico in Siena, welches die Madonna unter einem Baldachin, von Heiligen und Engeln umgeben, — eine fog. Majestas — darftellt, heben wir die Mittelgruppe (No. **196**, 2) hervor. Sie zeigt in Formen und Ausdruck, verglichen mit Duccio's Geftalten, den rafchen Fortfchritt der Schule. Des Gegenftandes halber erregt das Porträtbild eines Feldherrn, des Siegers von Montemaffi und Saffoforte, Guidoriccio Fogliani, (No. **197**, 2) unfere Aufmerkfamkeit. Wie ftark die politifchen Dinge die Phantafie der Sienefer feffeln, erfieht man daraus, daß die Allegorie, in Florenz zur Erläuterung religiöfer Begriffe verwendet, hier auf die Schilderung des politifchen Lebens übertragen wurde. Im Palazzo pubblico erläuterte *Ambrogio Lorenzetti*, von 1323—1345 thätig und mit feinem Bruder *Pietro* den beften Malern Siena's beigezählt, in großen Wandbildern das gute und fchlechte Weltregiment. Die Stadt Siena, durch einen greifen Herrfcher mit Scepter und dem Stadtfchild fymbolifirt, erfcheint auf dem einen Bilde (No. **197**, 1) in Begleitung der Tugenden, welche dem gefitteten Leben vorftehen follen. Gefangene werden rechts vorgeführt, links fchreiten die ftädtifchen Bürger, mit einer Schnur in den Händen, die von der Geftalt der Concordia feftgehalten wird und bis zur Perfonification der Stadt Siena reicht. Ueber der Figur der Concordia (Kopf No. **196**, 6) thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austheilen, über der Juftitia fchwebt die Weisheit. Von diefer geht das Band aus, welches die guten Bürger Siena's vereinigt. Mit der Erfindung der fchwerfälligen, durch Verfe deutlich gemachten Allegorie hatte der Künftler nichts zu thun; feine Meiftergeftalt bewährte er in den Einzelgeftalten der durch Ebenmaß, Anmuth und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbefondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Die Fragmente einer Kreuzigung (No. **196**, 4 u. 5) mit überlebensgroßen Figuren im Seminario (früher Klofter S. Francesco) in Siena entftammen gleichfalls den Händen Ambrogio's und weifen auf den Einfluß Giotto's auch in der Sienefer Schule hin. Wie lange fich die überlieferte Richtung in Siena erhielt, offenbart das Wandgemälde des *Taddeo Bartoli* in der Kapelle des Palazzo pubblico, welcher 1407 das Leben Mariae (die Himmelfahrt, oder die Aufnahme Maria's in den Himmel durch Chriftus, No. **199**, 3) wefentlich in der alten Weife fchilderte.

Die Detailforfchung weift das Dafein zahlreicher Künftlergruppen neben den beiden Hauptfchulen von Florenz und Toscana in mannigfachen italienifchen Landfchaften nach, welche, wie z. B. die altumbrifche Schule, auch einzelne eigenthümliche Züge befitzen. Von befonderer Tüchtigkeit erfcheinen zwei Künftler Oberitalien: *Altichiero da Zevio* und *Jacopo Avanzi*, von deren Thätigkeit in Verona und Padua berichtet wird. Dem großen Kreuzigungsbilde in einer Kapelle der Antoniuskirche in Padua ift die Gruppe der würfelnden Soldaten (No. **199**, 1) entlehnt. Aus dem Kreife der Wandgemälde, welche die Georgskapelle bei S. Antonio fchmücken, ift als Probe die Befreiung des auf das Rad geflochtenen h. Georg durch Engel (No. **199**, 2) ausgewählt. Beide Künftler arbeiteten in Padua gemeinfam in den fiebziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts und ftreifen im Verftändniß der Bewegungen, des Ausdruckes und in der Kunft lebendiger Schilderung nahe an Giotto.

Eine eigenthümliche Mittelftellung zwifchen alter und neuer Zeit nimmt der Maler *Fra Giovanni Angelico da Fiefole* (1387—1455) ein. Sein Leben reicht bis über die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts; feine Werke befitzen Eigenfchaften, welche die Bewunderung der Zeitgenoffen erregten; fie drücken aber Empfindungen aus und offenbaren eine Begeifterung für religiöfe Ideale, die wir als die Lebensluft des Mittelalters aufzufaffen gewohnt find. Auch ift ihnen das Streben nach formeller Durchbildung und Beherrfchung der äußeren menfchlichen Natur, wodurch fich die Kunft des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet, ziemlich fremd geblieben. Vor allem verkörpert aber Giovanni's Perfönlichkeit das Bild eines kunftliebenden Klofterbruders fo rein und vollkommen, daß er auch in diefer Beziehung der mittelalterlichen Welt näher fteht, als dem Reiche der Renaiffance. Fra Giovanni, mit dem weltlichen Namen Guido, hatte wahrfcheinlich fchon vor feinem Eintritt in den Dominikanerorden (1407) Kunftunterricht empfangen. Aus der Zeit feines Aufenthaltes in den Klöftern zu Cortona und Fiefole haben fich keine belangreichen Spuren feiner Thätigkeit erhalten. In feiner ganzen Größe und Eigenthümlichkeit tritt er uns erft feit feiner Ueberfiedlung nach Florenz in das Klofter S. Marco (1436) entgegen, wo er Zellen, Kreuzgang und Kapitelfaal unermüdlich mit Wandgemälden fchmückte, Ueber dem Eingange zur Klofterherberge malte er Chriftus als Pilger von zwei Klofterbrüdern begrüßt (No. **199**, 4). Im Kapitelfaale fchildert er in einem umfangreichen Bilde Chriftus am Kreuze von feiner Mutter und zahlreichen Heiligen beweint. Eine Gruppe aus diefem Gemälde, in welcher namentlich der fchluchzende h. Damian Beachtung verdient, ift in No. **199**, 5 wiedergegeben. Die Zellenbilder find theils der Leidens-

geſchichte, theils dem Leben Mariä gewidmet. Seine letzten Jahre brachte er vom Papſte Eugenius IV. berufen in Rom zu, wo eine Kapelle im Vatican ſein reifſtes Werk, Scenen aus dem Leben des h. Laurentius (No. **199**, 6) und Stephanus, birgt. Zahlreiche Tafelbilder (u. a. Krönung Mariä, jüngſtes Gericht) haben ſich von Fra Angelico erhalten. An dieſen zeigt die Technik noch vielfach die alten, enge begrenzten Mittel; von trefflicher Durchführung ſind dagegen die Wandbilder. Schon im vierzehnten Jahrhundert hatte man die Malerei auf naſſem Kalkbewurfe (al fresco) immer mehr ausgebildet. Bei Fra Angelico erſcheint die Frescomalerei bereits auf einer Stufe, der nur wenig zur Vollendung mangelt, und dieſes wenige wird nicht durch beſſere Farbenbereitung und Miſchung, ſondern durch gründlichere Zeichnung, richtigere Perſpektive, plaſtiſchere Formengebung erzielt.

---

2. Die italienische Renaissancearchitektur.

a. Die Frührenaiſſance.

Der großartige Umſchwung im italieniſchen Leben, mit dem Namen der Renaiſſance gemeinhin bezeichnet, bricht ſich im Kreiſe der bildenden Künſte ſeit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts bereits Bahn. Das Grenzgebiet zwiſchen Architektur und Plaſtik, die decorative Kunſt, wird von demſelben am früheſten und ſtärkſten berührt. Hier kamen die Studien nach der antik-römiſchen Architektur zuerſt zur Geltung, hier konnte ſich auch die Perſönlichkeit der Künſtler, in dem äußeren Auftreten noch vielfach gebunden, am freieſten entfalten. Auf die reiche Bewegung in der Architektur übt der Ruhmesſinn der Zeitgenoſſen, ein Hauptbeſtandtheil der Renaiſſancebildung, günſtigſten Einfluß. Er fand in der Bauliebe, in der Errichtung von architektoniſchen und plaſtiſchen Denkmälern den lauteſten Ausdruck. Ein ſtarkes Selbſtbewußtſein, die Ueberzeugung, daß eine neue, glänzende Kunſtperiode beginne, ſpricht ſich in den Ausſprüchen der Baumeiſter, z. B. des großen Theoretikers *Leo Battiſta Alberti* (c. 1404—1472), offen aus. Das klaſſiſche, insbeſondere das römiſche Alterthum, als Heroenzeitalter verehrt, wurde zum Muſter erhoben. Doch regten die Einzelglieder die Bauphantaſie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquariſche Studium ward nicht allein von Gelehrten, ſondern auch von Künſtlern eifrig gepflegt; die Aufnahme der Ruinen von Rom beſchäftigten zahlreiche Architekten von Franceſco di Giorgio bis Raffael und Antonio da Sangallo. Die Baupraxis entlehnte aber

zunächſt von einzelnen Geſimſen, Kapitälen, Pilaſtern, Wandfüllungen die brauchbaren Muſter. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläſte, verlangten ein ſelbſtändiges Vorgehen der Architekten und ſchränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Decoration ein. Nicht minder wichtig als dieſe Durchdringung des Details durch antike Elemente erſcheint die der Antike abgelauſchte Reinheit und Schönheit der Maßverhältniſſe. Auf der Harmonie der Maße, auf den ſchönen Contraſten beruht eine weſentliche Wirkung der Renaiſſancebauten; durch die Betonung des Rhythmus der Verhältniſſe, die feine Abſtufung der einzelnen Theile, das Gleichgewicht derſelben zeichnen ſie ſich insbeſondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künſtleriſchen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaiſſancearchitektur. Proben von Einzelgliedern, zunächſt von Pilaſtern und Säulenkapitälen, bietet der Bogen No. **97**, 3—6 und No. **159**, 6, 7. Das korinthiſche einblättrige Kapitäl bildet den Ausgangspunkt, von welchem in ſelbſtändiger Weiſe, zierlich, aber wenig organiſch, das Motiv weitergeführt wird. Gurt- und Kranzgeſimſe ſind gleichfalls auf dem Bogen No. **97** reproducirt. Während bei den erſteren, z. B. No. **97**, 11, auch die antike Plaſtik als unmittelbares Muſter benützt wird, bemerkt man bei der Conſtruction der Kranzgeſimſe zunächſt ein Schwanken, ob es als Abſchluß des oberſten Stockwerkes oder des ganzen Baues gedacht werden ſoll, bis die letztere Anſicht unbedingt ſiegt. Als das glänzendſte Beiſpiel eines Kranzgeſimſes aus der Renaiſſanceperiode gilt außer jenem am Palaſte Strozzi in Florenz von Cronaca (No. **98**, 6) das von Michelangelo für den Palaſt Farneſe in Rom entworfene (No. **97**, 1). Wie Säulen und Pfeiler gruppirt, durch Bogen verbunden und dekorirt werden, lehrt das Beiſpiel aus dem Dogenpalaſte zu Venedig No. **97**, 2. Die Behandlung der Pilaſter als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern iſt beſonders charakteriſtiſch. Die inneren Füllungen mit Rankenwerk zu ſchmücken (No. **161**, 3. 4), verſtanden die Meiſter der Renaiſſance am beſten. Es hält nicht ſchwer, wenn man den Schwung der Linien, den feinen Fluß derſelben, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie ſie ſich ineinander verflechten und dennoch ſtetig weiter entwickeln, genau verfolgt, den Charakter der Renaiſſance nach dieſer Seite ſicher zu erfaſſen. Dagegen kann aus bloßen Nachbildungen die andere Seite der Renaiſſancearchitektur, die hoch geſteigerte Kunſt harmoniſcher Verhältniſſe und ſchöner Maße kaum verſtanden werden. Der Anblick der Originalwerke gibt erſt den Schlüſſel zu vollkommenem Verſtändniß.

Bahnbrechend wirkte der Florentiner Baumeiſter *Filippo Brunellesco* (1377—1446), gleich Giotto nicht anſehnlich von Geſtalt,

aber von mächtigem Geiſte, in vielen Wiſſenſchaften und Künſten zu Hauſe, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantaſie auch in techniſcher Hinſicht ein Meiſter. Bei dem Hauptwerke ſeines Lebens, der Florentiner Domkuppel (No. **99**, 1), war er allerdings an den älteren Bau gebunden, immerhin bleibt die Gliederung der Kuppel in den Cylinder oder Tambour, die polygone Schale und die Laterne ſein Verdienſt. Die kleine Kapelle der Familie Pazzi im Kloſterhofe von S. Croce (No. **99**, 4) offenbart die reinen Renaiſſanceformen. Eine Vorhalle, von ſechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, welches in Form eines griechiſchen Kreuzes entworfen iſt und wo eine flache Rundkuppel auf zwei Seitenbogen ruht. Sowohl dieſes letztere Motiv, wie die Decoration der Gewölbe mit glaſirten Kaſſetten (No. **159**, 5) fand eifrige Nachahmung. Die Pazzikapelle zeigt, wie frühe und wie ſtark das Ideal des Centralbaues in der Renaiſſanceperiode auftrat. Brunellesco gab dieſer Lieblingsform noch einmal in der angefangenen Kirche degli Angeli (No. **99**, 6), einem achtſeitigen Kuppelraum mit Kapellen und Niſchen in der Außenmauer, Ausdruck. In der Kirche S. Lorenzo (No. **105**, 3) ging er dagegen auf den Baſilikentypus zurück. Doch gab er den Einzelgliedern mit bewußter Abſicht einen antiken Charakter, ſetzte auf die Säulen die ihnen zugehörigen Gebälkſtücke und führte auch außen am Oberſchiff das römiſche Gebälke durch. Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht ſo reich, wie im Kreiſe der Palaſtarchitektur. In der Zeit von 1450—1478 wurden hier nicht weniger als dreißig Paläſte errichtet. Die Baumeiſter hatten nicht immer freie Hand. Das traditionelle toskaniſche Steinhaus, wehrhaft und trotzig in ſeinem Weſen, nach außen ſo abgeſchloſſen wie möglich, ließ ſich nicht gleich beſeitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderſeite roh behauenen Quadern (Ruſtica), bei der Abſtufung der Stockwerke als wichtigſter Gliederung, bei der ſtarken Betonung der feſten Mauertheile, ſo daß im Erdgeſchoſſe die Thür- und Fenſteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken die im Halbkreiſe geſchloſſenen Fenſter in weiten Abſtänden angeordnet werden. An die Stelle der Zinnen tritt das Kranzgeſims, doch hat ſich auch das weit vorſpringende Sparrendach erhalten. Der Pittipalaſt (No. **102**, 6. 7), von Brunellesco entworfen und von S. Fancelli weitergerührt, dann der Palaſt Riccardi, von *Michelozzo di Bartolomeo* (1396?—1472), dem thätigſten Architekten in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, für Coſimo Medici erbaut, der Palaſt Strozzi (No. **98**, 6), von *Benedetto da Majano* am Ende des Jahrhunderts begonnen, ſind die hervorragendſten Beiſpiele des florentiner Ruſticaſtiles. Unabhängiger von

dem Herkommen, als bei dem Faſſadenbaue, bewegten ſich die Architekten in der Anlage der Höfe (No. **98**, 4), wo die Kenntniß der antiken Säulenordnungen und die Zierluſt zur vollen Geltung kamen. Schon abgeſchliffener, zierlicher erſcheint der altflorentiniſche Palaſtbau in dem Palazzo Guadagni (No. **101**, 1), einem Werke des *Cronaca* (1454—1509), welcher auch am Pal. Strozzi thätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfaſſung, eine offene Säulenhalle mit vorſpringendem Dache ſchließt den Bau ab. Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaſter als Trennungsglied der Faſſaden in die Florentiner Architektur. Wir bemerken Pilaſter in Verbindung mit Ruſtica zuerſt am Palazzo Rucellai (No. **101**, 3), deſſen Entwurf auf den größten Kunſttheoretiker des Quattrocento, auf *Leo Battiſta Alberti* (1404—1472), zurückgeführt wird. Eine ähnliche Faſſade beſitzt der von *Bernardo Roſellino* entworfene Pal. Piccolomini (No. **101**, 6) in Pienza, der Heimath des Papſtes Pius II. (Aeneas Sylvius), die von dieſem mit einer Reihe ſtattlicher Bauten bedacht wurde. Roſſelino gilt daher auch vielfach als der Schöpfer der Rucellaifaſſade, ähnlich wie auch von der Faſſade der Kirche S. Maria novella (No. **97**, 10) behauptet wird, daß ſie nicht von Alberti, ſondern von *Giovanni Bettini* herrühre. Die Marmortäfelung (Incruſtation) geht auf die alte Weiſe zurück; neu iſt der Erſatz der Halbgiebel durch Voluten zur Vermittelung des hohen Mittelgiebels mit den breiteren unteren Stockwerken. Muſtergiltig für den Stil der Frührenaiſſance erſcheint das mittlere Portal (No. **157**, 6) mit cannelirten Pfeilern, caſſetirten Bogen und korinthiſchen Säulen eingefaßt. Dieſes Portal wenigſtens dürfte ein Werk Alberti's ſein.

Verwandt mit Florenz, wie in ſo vielen anderen Beziehungen, iſt Siena es auch in ſeinen Palaſtbauten; von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskaniſcher Kunſt, iſt wieder Pienza abhängig, wo insbeſondere *Bernardo di Matteo*, gen. *Roſſelini* eine reiche Thätigkeit als Baumeiſter des Papſtes Pius II. entfaltete. Der Dom (No. **105**, 6. 7) zeigt im Inneren drei gleich hohe Schiffe, die Hallenform, an der Faſſade eine bereits durchaus klare und ſichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaſter. Seit dem Pontificate Nicolaus' V. regt ſich auch in Rom die Bauthätigkeit. Bald kürzer, bald länger verweilen toskaniſche Architekten, oft nur als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne des Papſtes auszuführen, ſo außer Bernardo Roſſellini ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de'Dolci u. a. Sie wurden ſowohl bei dem Kirchenbaue, wie bei dem Palaſtbaue (Pal. S. Marco) und bei der Anlage von Fortificationen beſchäftigt. Aus der ſpäteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts wäre noch das Schloß von Urbino zu erwähnen; äußerlich zwar der mittelalter-

lichen Burg verwandt, aber im Schloßhofe (No. **107,** 5) von fcharf ausgeprägter Renaiffancearchitektur und in der inneren Einrichtung als Mufter von den Zeitgenoffen bewundert.

In der erften Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toscana allen anderen Landfchaften Italiens an Kunfteifer und Rafcheit der Entwickelung voran, in der zweiten Hälfte ftellt fich bereits ein vollftändiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens ftehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentinifche Einflüffe (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im Ganzen eine große Selbftändigkeit bewahrt. Eine reiche Bauthätigkeit offenbart Mailand unter der Herrfchaft des Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit derfelben der Name *Bramante's* verknüpft, der im Jahre 1476 als Ingenieur nach Mailand kam und hier zwei Jahrzehnte verweilte. Bramante's wahre Natur lernt man erft aus feinen römifchen Werken kennen. Mit diefen verrathen die ihm in der Lombardei zugefchriebenen Bauten zwar einzelne verwandte Züge. Ueberwiegend tragen fie aber dennoch den rein lombardifchen Charakter an fich, welcher auch ohne Bramante's Eingreifen aus dem hier heimifchen Materiale, dem Backftein, erklärt wird. Der Pfeilerbau herrfcht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der Grundriffe gern angewendet, die Decoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt, der Polychromie eine reiche Stätte gegönnt. Auch die Kuppel, zunächft die polygone, flachgedeckte, ift diefem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beifpiel lombardifchen Backfteinbaues darf die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (No. **100,** 1. 2), innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten, gelten. Verwandte Formen zeigt die Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand (No. **100**, 3). Sie ruht auf quadratifcher Grundlage und wird von einer offenen Galerie umgeben. Nicht als Abfchluß des Mittelfchiffes, fondern des ganzen Langhaufes wird fie aufgefaßt, ihr eine Breite gegeben, welche den drei Schiffen zufammen entfpricht, ähnlich wie in der unvollendeten, im Holzmodell vollftändig mit der Faffade erhaltenen Domkirche zu Pavia (No. **99**, 5), welche gleichfalls auf Bramante, richtiger vielleicht auf *Chriftoforo Rocchi* zurückgeführt wird. Das Prachtwerk der lombardifchen Renaiffance bleibt die Faffade der Karthaufe bei Pavia (No. **98**, 3), weniger durch die Kunft der Conftruction, als durch den Reichthum der üppigften Marmordecoration ausgezeichnet, fo daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plaftifchen Schmuck erfcheint. *Giovan Antonio Amadeo* hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Antheil. Eine wefentlich verfchiedene Baugruppe, Säulenbafiliken mit Tonnengewölben und niedriger Kuppel, wird durch zwei Kirchen in Ferrara, S. Francesco (No.

99, 7, No. **105**, 12), 1494 von *Pietro Benvenuto* begonnen und S. Benedetto (No. **105**, 8), einem Werke des *Giovan Battista* und *Alberto Tristani* um das Jahr 1500, vertreten. Die Ornamentirung des Inneren fiel fast ausschließlich der Malerei anheim. Nur geringe Schönheit kann man der Fassade des Turiner Domes (No. **99**, 2) nachrühmen; doch verdient sie Beachtung, weil Formen und Gliederung häufig (z. B. in Rom) wiederkehren und für kleinere Kirchen geradezu typisch werden. Die Uebereinstimmung der römischen Kirchen (S. M. del popolo u. s. w.) mit dem Turiner Dome führt zu dem Glauben, daß der Erbauer des letzteren Amadeo di Francesco da Settignano (1430—1501), auch *Meo del Caprina* genannt, die ersteren errichtete. Früher wurden diese dem Baccio Pontelli (1450—?1492) aus Florenz, der in Urbino thätig war, unter Papst Sixtus IV. und Innocenz VIII. seit 1481 als Militäringenieur in Civitá vecchia verwendet wurde, zugeschrieben.

Wie für den Kirchenbau, so ist Oberitalien auch für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen (No. **102**, 3; No. **104**, 3) im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit in der Anlage suchen. Dagegen wird das Auge oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch die Communalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, erscheinen in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponiren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter der offenen Halle im Erdgeschosse bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Decoration die heitere Wirkung. Der Palazzo communale in Brescia, wie die Loggia del Consiglio in Verona (No. **102**, 2 und **160**, 5) fallen zwar schon in das 16. Jahrhundert; ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Die Veroneser Loggia ist ein Werk des *Fra Giocondo* (c. 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Thätigkeitstrieb die Vaterstadt zu enge Schranken besaß.

Die venetianische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und spätere die durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigenthümlichkeit aufgeben. Nur das decorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Construction angepaßt. Mit besonderer Vorliebe pflegt

man die Incruſtation, belegt die Flächen mit bunten Steinſcheiben, füllt die Pilaſter mit Arabesken aus. Der Name einer Künſtlerkolonie kehrt in der venetianer Baugeſchichte des 15. Jahrh. regelmäßig wieder, jener der *Lombardi,* unter welchen man einen Martino und Moro Lombardo, einen Pietro, Antonio, Tullio u. a. unterſcheidet. So wird als Architekt der Kirche S. Zaccaria (beg. 1497) Martino Lombardo genannt, bei dem Baue der reizenden Kirche S. Maria de' Miracoli (1480) Pietro Lombardo erwähnt. Demſelben Pietro wird auch der Palaſt Vendramin Calergi (No. **101**, 2) zugeſchrieben. Nur im unteren Stockwerk prägt ſich die übliche Dreitheilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Stockwerke werden durch kanellirte Säulen gegliedert, zwiſchen welchen mächtige Rundbogenfenſter ſich ausbreiten. Die Hofarchitektur im Dogenpalaſte, ein Werk des *Antonio Rizzo* oder *Bregno* und des *Antonio Scarpagnino*, nur an einer Seite vollendet (No. **103**, 3), noch mit Spitzbogen im erſten Stockwerke, zeigt weder Einheit in der Anlage noch Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effect, ganz abgeſehen von den großen hiſtoriſchen Erinnerungen, die ſich an den Bau knüpfen, ſtets bewähren.

b. Die Hochrenaissance.

Erſcheint Florenz als die Geburtsſtätte der Frührenaiſſance, ſo muß Rom als der wichtigſte Schauplatz der Baukunſt im 16. Jahrh. begrüßt werden. Doch darf über dem Ruhme Roms nicht vergeſſen bleiben, daß florentiner Künſtler an dem Aufſchwunge der Architektur weſentlichen Theil nahmen, denſelben wirkſam vorbereiteten. In Florenz ſind neben *Baccio d'Agnolo* (1462—1543), der namentlich den Palaſtſtil weiter entwickelt, die Brüder *Giuliano* (1445—1516) und *Antonio da Sangallo* zu nennen. In einer Madonnenkirche zu Prato hatte Giuliano die Form eines griechiſchen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung, das Ideal des Renaiſſanceſtiles, bereits durchgeführt, nur in der Decoration (farbige, glaſirte Frieſe) an der älteren Weiſe feſtgehalten. Denſelben Typus, mit ſtarker Betonung der Kuppel, zeigt die Kirche der Madonna di S. Biagio in Montepulciano (No. **105**, 10), ein Werk des Antonio da Sangallo. Die beiden Thürme hat Antonio von dem Kirchenkörper getrennt angebracht, der Kuppel in der Höhe untergeordnet. Auch ein Eckhaus in derſelben Stadt, der Palazzo Tarugi (No. **104**, 4), geht bereits über die Formen der Frührenaiſſance heraus. Die Familie der Sangalli fand ſpäter in Rom mannigfachen Anlaß, ihre Kunſt zu bethätigen. Denn Rom lebte in allen Kreiſen der bildenden Kunſt vorwiegend von fremden Kräften, welche die Prunkliebe der Päpſte, die ſteigende Macht der

Stadt und der Zauber der Antike hierherzog. Nur langſam erholte ſich die päpſtliche Reſidenz von der Verwilderung, welcher ſie im Mittelalter und während der Avignon'ſchen Periode anheimgefallen war. Große Baupläne hegte Nicolaus V., der Humaniſt auf päpſtlichem Throne. Aber noch die unter Papſt Sixtus IV. ausgeführten Kirchen und Kirchenfaſſaden (S. Agoſtino, S. Maria del popolo, S. Pietro in vincoli u. a.) üben keinen bedeutenden Eindruck. Die architektoniſche Größe Roms beginnt erſt mit dem Pontificate Julius II. und dem Eintritte Bramante's in den römiſchen Kunſtkreis.

Der Stil, welcher unter dem Namen Hochrenaiſſance geht und von Bramante zuerſt begründet wurde, verzichtet freiwillig auf den decorativen Reichthum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle des zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, ſondern auch in der Aufeinanderfolge der Glieder, in der Geſammtanlage wird die Antike (z. B. das Theater des Marcellus) ſtudirt. Die Anzahl der Glieder erſcheint geringer, aber dieſelben werden kräftiger gebildet, ſtärker profilirt. Mit der größeren Einfachheit der Formen hängt das Vortreten der doriſchen Säulenordnung, mit der Abſicht, die Glieder zu verſtärken, die Vorliebe für Contraſte zuſammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Niſchen, die Fenſter- und Thüröffnungen faßt er mit Pilaſtern, Säulen und Giebeln ein, die Mauerecken betont er durch kräftigen Quaderbau. Auch jetzt noch wird auf die Verhältniſſe das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes geſucht, das Einzelglied groß, oft koloſſal gebildet, aber dabei die Rückſicht auf das Ganze nicht außer Augen gelaſſen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimenſionen gewinnt immer mehr die Herrſchaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaiſſance, welches in den Schluß des 16. Jahrhunderts fällt.

Mit der Hochrenaiſſance iſt der Name des Donato d'Angelo, oder wie er in der Kunſtgeſchichte heißt, des *Bramante*, für immer verknüpft. Er ſtammte aus Urbino und kam erſt im Greiſenalter nach langem Aufenthalte in der Lombardei um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1515 verſtarb. Ueber Bramante's Jugendentwickelung fehlen alle Nachrichten, daher auch die Erklärung, aus welchen Wurzeln ſeine Phantaſie Nahrung zog. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man ſchon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuweilen Anklänge an Bramante'ſche Formen und erkennt die Vorliebe für centrale Kuppelbauten. Unter ſeinen Palaſtanlagen nimmt die Cancelleria (No. **105**, 9), welche die Kirche S. Lorenzo in Damaſo einſchließt, den erſten Rang ein. Das Erdgeſchoß wurde in einfacher Ruſtica entworfen, in den oberen Stockwerken durch Pilaſter eine reichere Gliederung, überhaupt eine feinere Abſtufung der Flächen und Formen durchgeführt. Von

13*

Bramante's Gesimsbildung gibt No. **97**, 12, von der Fensterprofilirung No. **107**, 6 ein Beispiel. Eine verwandte Fassade zeigt der Palast Giraud (No. **102**, 8), wobei besonders die Höhe des Erdgeschosses und die Einordnung von zwei Fensterreihen über einander im obersten Stockwerke Beachtung verdient. Auch der Ausbau des vaticanischen Palastes wurde Bramante übertragen, das Beste freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist theils nicht ausgeführt, theils zerstört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich (in Florenz) erhalten haben und nicht an dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen. Als ein Programm der Bramante'schen Richtung kann der kleine Rundtempel im Hofe von S. Pietro in Montorio gelten; wie Bramante sich einen decorativen Prachtbau dachte, würde man aus der Casa santa in Loreto (No. **105**, 2) erkennen, wenn man die bauliche Anordnung mit Sicherheit ihm zuschreiben könnte.

Neben Bramante wirkte in Rom ein stattlicher Künstlerverein. Die großen Bauunternehmungen Julius' II. und Leo's X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise *Fra Giocondo*, aus Florenz *Giuliano da Sangallo*. Des letzteren Neffe, *Antonio da Sangallo d. j.* († 1546), gehört zu den beschäftigsten Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch des Festungsbaues. Sein Hauptruhm knüpft sich an den Palast Farnese (No. **101**, 4. 8; No. **102**, 10), welchen nach seinem Tode Michelangelo vollendete. Von diesem stammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Hauptgesims (No. **97**, 1). Wieviel von der nach dem Muster des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur (No. **101**, 8) dem Antonio, wieviel Michelangelo gehört, ist strittig. — Nahe an Bramante reicht *Baldassare Peruzzi* aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten werden in seiner Heimat ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landsmannes Agostino Chigi erbaute er (1509) eine Villa am Tiber, die Farnesina (No. **102**, 4 u. 5; No. **158**, 4). Nur aus wenigen Hallen und Gemächern besteht das in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maßvoll wie die Zahl und Größe der Räume ist auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja geradezu deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem Zwecke entspräche und zu feinem, vornehmen Lebensgenusse kräftiger aufforderte. Durch geschickte Ausnützung des beschränkten und winkeligen Raumes ist der Palazzo Massimi alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung der innere Säulenhof daselbst (No. **103**, 2).

Aus dem jüngeren von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst *Raffael* zu nennen, Bramante's Landsmann und Ver-

wandter, auch fein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Außer mehreren römifchen Paläften (dem nur in der Faffadenzeichnung erhaltenen Pal. Branconio d'Aquila und Pal. Vidoni) wird in Florenz der Palaft Pandolfini (No. **102**, 1) auf Raffael's Entwürfe zurückgeführt, mit Ruftica-Ecken und überaus prächtiger Fenfterarchitektur.

Gleichfalls durch wenige aber kräftig geformte Glieder wirkt der Palaft des Herzogs von Urbino, von einem unbekannten Meifter in Pefaro (No. **101**, 7). Die breiten Flächen des oberen Stockwerkes, das hohe Zwifchenglied zwifchen der unteren Bogenhalle und dem oberen Stockwerke verdecken die zwifchen der Zahl der Arkaden und der Zahl der Fenfter herrfchende Ungleichheit.

Auch Raffael's befter Schüler, *Giuliano Romano*, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe feines Meifters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici eine Villa (V. Madama), welche, wenn vollendet, das Ideal eines vornehmen, auf die Aufnahme eines großen Gefolges berechneten Landfitzes gebildet hätte (No. **107**, 1, 2). Bogenhallen mit Nifchen zur Seite, Teraffen, Höfe, alles groß aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Decoration belebt, erhoben fich mit trefflicher Benützung der Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano überfiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Te (Tajetto) in Ruftica (No. **102**, 9), mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten, und gleichfalls außerhalb der Stadt die dreifchiffige Kirche S. Benedetto (No. **105**, 1) mit einer achtfeitigen Kuppel über dem Chore.

Selbftändigen Geiftes verfuhr *Michelangelo*, als er in den fpäteren Jahren feines Lebens der Architektur fich zuwandte. Er war nicht zum Baumeifter erzogen worden, fo wenig wie Raffael und Giulio Romano. Seine erften Leiftungen in der Architektur, z. B. die (nicht ausgeführte) Faffade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch feine conftructiven Kenntniffe wenig in Anfpruch. Es galt ein architektonifches Prachtgerüfte, zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs beftimmt. Auch im Angefichte mehrerer feiner römifchen Werke (feit 1534), wie der Pläne zu den Capitolinifchen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farnefe, zum Umbaue der Diocletianifchen Thermen, darf man die Behauptung ausfprechen, daß wefentlich die Difpofition, die Feftftellung der Verhältniffe, die Beftimmung der Maße, das Erfinden und Componiren feine Sache war, wobei fein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, feine Kunft, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Koften ihrer felbftändigen Schönheit, zu einer ergreifenden Gefammtwirkung zu ftimmen, zu vollfter Geltung kam. Eine auch die conftructiven Aufgaben umfaffende Thätigkeit begann für Michelangelo, als er, fiebzigjährig, 1546 das Amt des Baumeifters an der Peterskirche übernahm.

Bereits im fünfzehnten Jahrhunderte unter dem Pontificate Nicolaus' V. war der Plan zu einem Neubau der alten Bafilika gefaßt und durch Roffellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Centralbaues in Form eines griechifchen Kreuzes mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelkuppel (No. **106**, 4) ihm gewiß am meiften genügte, wie er noch heutzutage das Entzücken aller Kunftfreunde erregt. Auf diefen Kirchentypus hatte die Renaiffance feit ihrem Anfange hingearbeitet, er fchien die moderne Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunft zu bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und felbft gefchaffen. Doch fcheint es nicht, daß diefer Entwurf ohne jeden Widerfpruch angenommen wurde, obgleich Bramante felbft noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen fprach der Form des lateinifchen Kreuzes viel zu ftark das Wort, als daß nicht Verfuche gemacht worden wären, fie an die Stelle der von Bramante entworfenen Centralanlage zu fetzen. So erklärt man am beften das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeifter zwifchen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramante's, ift ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle fefthalten, ein Langhaus vorlegt. Dem Baldaffare Peruzzi wird eine Zeichnung zugefchrieben (No. **106**, 2), welche wieder auf den Centralbau zurückgeht, die Hauptkuppel mit kleineren Kuppeln umgiebt, die vier Kreuzarme abrundet und diefen noch Umgänge anfchließt. Im Wefentlichen hält auch Michelangelo an Bramante's und Peruzzi's Plan feft, nur daß er die Nebenräume ausläßt, alles einfacher, größerer, gefchloffener zeichnet (No. **106**, 5). Dem vorderen Kreuzesarm läßt er eine vierfäulige Giebelhalle vortreten, der Kuppel unterordnet er alle Theile des Baues. Noch bei feinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach feinem Modelle beinahe vollendet. Ueber dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erhebt fich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchentheile und bis zu einem gewiffen Maße auch die Decoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilafter, Nifchen) zurück. Nach Michelangelo's Tode wurde (1605) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateinifche Kreuz hergeftellt und der Peterskirche die gegenwärtige Geftalt (No. **106**, 3) gegeben. Der kritifche, auf das Einzelne gerichtete Blick findet fowohl an der Decoration des Inneren der Peterskirche (No. **106**, 1) z. B. der Marmorincruftation, wie an der Faffade, welche nach Maderna's Tode Lorenzo Bernini (1629) vollendet hatte, vieles auszufetzen. Der Gefammt-

eindruck bleibt trotzdem ein unausſprechlich großer, und was an der Faſſade geſündigt wurde, hat die wirkungsvolle Colonnade, gleichfalls ein Werk Bernini's (No. **106**, 7), großentheils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel konnte nach Errichtung eines Langhauſes nicht mehr die triumphirende, alles beherrſchende Haltung verliehen werden.

Selbſt in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche ſchließlich angenommen hatte, übte ſie auf die Phantaſie der ſpäteren Künſtlergeſchlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenſchiffe, die Steigerung in den Maßen der Einzelglieder legen dafür Zeugniß ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peterskirche ging die Verehrung für den Hauptmeiſter an derſelben, für Michelangelo. Ohne daß er eine eigentliche Bauſchule begründet hätte, fühlte ſich das jüngere Künſtlergeſchlecht unwiderſtehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauſchen und dieſelben nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelo's eigenthümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verſtandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnete, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren Architekten nur zu häufig zur Herrſchaft. Giorgio Vaſari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Aleſſi ſind die Hauptvertreter der ſpäteren Richtung. Von *Gal. Aleſſi* aus Perugia (1512—1572) ſtammt die Kirche S. Maria di Carignano in Genua (No. **100**, 6. 7), welche am ſtärkſten an Michelangelo's Plan der Peterskirche ſich anlehnt. Der Grundriß bildet ein Quadrat an Stelle des griechiſchen Kreuzes, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimenſionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, ſondern nur leicht durch Laternen angedeutet. *Vignola's* (1507—1573) Thätigkeit in Rom, gleich groß und einflußreich in der Theorie wie in der Praxis, wird in den Bilderbogen durch den Grundriß zur Kirche del Gesù (No. **105**, 4) vertreten. Die Seitenſchiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung concentrirt ſich auf das breite und hohe, tonnengewölbte Mittelſchiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenſter werden in das Tonnengewölbe eingeſchnitten, bilden ſog. Ohren. Eine große Zahl von Kirchen, insbeſondere Jeſuitenſtiftungen, wiederholten den von Vignola geſchaffenen Typus, welcher übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruv's geſchützt, noch eine feſte Regel und Geſetzmäßigkeit bewahrt, im Gegenſatz zu dem ausſchweifenden, durch *Maderna,* insbeſondere aber durch *Bernini* und *Borromini* eingeführten und ſeit dem Ende des ſechzehnten und im ganzen Verlaufe des ſiebzehnten Jahrhunderts herrſchenden Barockſtile.

In Oberitalien, welches ſich auch im ſechzehnten Jahrhundert nicht unbedingt dem römiſch-toskaniſchen Einfluſſe fügt, ſind die beiden großen Seeſtädte an der Weſt- und Oſtküſte, Genua und Venedig, die Hauptſchauplätze architektoniſcher Thätigkeit. Die Mehrzahl der genueſiſchen Paläſte, welche Rubens ſo ſehr entzückten, daß er die Mühe ſorgfältigſter Aufnahmen nicht ſcheute, wurden im Laufe des ſechzehnten Jahrhunderts zumeiſt von lombardiſchen Architekten errichtet. Die pomphaften Treppenanlagen, die Schönheit perſpektiviſcher Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnützung des beſchränkten Terrains zeichnen ſie vorzugsweiſe aus. Der Palaſt Tursi Doria (No. **104**, 8. 9), an welchem die Faſſade zu beiden Seiten in Hallen fortgeſetzt wird, und der Treppenraum im Pal. Balbi von *B. Bianco* und *P. A. Corradi* erbaut (No. **103**, 5) mögen als Beiſpiele dienen.

Als Muſter einer venetianiſchen Kirche des ausgebildeten Stiles darf S. Salvatore (No. **100**, 4 u. 5) gelten. Drei Kuppeln, auf breiten Bogen ruhend, folgen einander, jede von der anderen durch Tonnengewölbe getrennt. Auch in den Seitenſchiffen, die freilich ihre urſprüngliche Bedeutung verloren haben, ſind kleine Kuppelräume angebracht. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Kirche S. Sepolcro in Piacenza (No. **105**, 5). Neben den Lombardi übten in Venedig der aus Verona ſtammende *Michele Sammicheli* (1484—1559), namentlich als Ingenieur berühmt, dann *Jacopo Sanſovino* aus Florenz (1477—1570) und *Vincenzo Scamozzi* eine große Wirkſamkeit. Von Sammicheli rührt der Palaſt Bevilacqua in Verona her (No. **101**, 5), unten Ruſtica, oben zwiſchen Säulen abwechſelnd größere und kleinere Rundbogenfenſter, bei den letzteren der obere Raum durch ſchmale Querfenſter ausgefüllt. Dem Jacopo Tatti oder Sanſovino dankt Venedig den Prachtbau der Bibliothek an der Piazzetta (No. **104**, 6), eigentlich eine Doppelhalle, an welcher die Halbſäulen und die Führung der Profile das römiſche Studium verrathen.

Der letzte große Architekt Venedigs, zugleich der letzte große Meiſter der Renaiſſance iſt *Andrea Palladio* aus Vicenza (1518—1580), der namentlich ſeiner Vaterſtadt in der Kunſtgeſchichte Italiens die Unſterblichkeit geſichert hat. Seine Kirchenbauten ſind in Venedig zu ſuchen, wo er u. a. die Kirche del Redentore (No. **100**, 8) ſchuf. Die Faſſade, mit einer einzigen Säulenordnung, wie ſeit Palladio die allgemeine Regel wurde, gewinnt beſonders durch die Treppe an eindrucksvollem Charakter. In dem Aufbaue erſcheinen die inneren Höhenmaße und die ganze innere Gliederung durchſichtig angedeutet. In Vicenza begann Palladio, der ſelbſtändig auf die römiſche Architektur zurückging und nicht durch decorativen Reichthum, ſondern durch die Schönheit und Mächtig-

keit der Verhältniſſe zu wirken ſuchte, ſeine Thätigkeit mit der ſog. Baſilika (No. **105**, 11). Er umgab einen mittelalterlichen Palaſt mit offenen Bogenhallen. Der Palazzo Tiene (No. **103**, 1) zeigt über dem in Ruſtica ausgeführten Erdgeſchoſſe ein mächtiges Säulengeſchoß und darübrr eine Attica. Wie ſehr er dem Säulenbaue alles andere unterordnete, zeigt noch deutlicher der Pal. Valmarana (No. **104**, 5). Zwiſchen den Säulen ſind zwei Fenſterreihen über einander angeordnet, die erſteren durch beide Stockwerke bis zur Attica emporgeführt.

---

3. Die Renaissancesculptur.

a. Frührenaiſſance oder Quattrocento.

Ein ſcharfer Einſchnitt ſcheidet, wenn wir dem Biographen der italieniſchen Künſtler folgen, auf dem Gebiete der Plaſtik die Renaiſſance von der mittelalterlichen Kunſtweiſe. Vaſari erzählt ausführlich von dem Wettſtreite, welchen 1401 bie beſten Künſtler von Florenz anſtellten, als es galt, die zweite Thür des ſtädtiſchen Heiligthums, des Baptiſteriums, mit Bronzereliefs zu ſchmücken. Als Probebild war das Opfer Iſaaks auserſehen worden. Haben ſich auch nicht alle Probeſtücke erhalten, ſo wurden wenigſtens die beiden Arbeiten, zwiſchen welchen den Richtern die Wahl ſchwer fiel, vor der Zerſtörung gerettet. Sie ſind im Muſeo nazionale aufgeſtellt (No. **112**, 1 u. 2) und entſtammen den Händen Brunellesco's und Lorenzo Ghiberti's (1378—1455), der aus der Concurrenz als Sieger hervorging und vom J. 1403—1424 die Pfortenreliefs mit Darſtellungen aus dem neuen Teſtamente und den Bildern der Evangeliſten und Kirchenväter (No. **111**, 9; **113**, 3) arbeitete.

Ghiberti's Bronzethüre, ſowie die zahlreichen Statuen außen an Or San Michele ſind der augenfällige Wendepunkt in der Geſchichte der italieniſchen Plaſtik. Nicht die Anlehnung an die Antike iſt das Neue, was in dieſelbe hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im decorativen Beiwerke, zuweilen in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie ſetzt genaues Naturſtudium voraus, ſie verleiht den Köpfen und Geſtalten ein porträtartiges Gepräge, ſie geht auf beſonderen Ausdruck, verſtändliche und richtige Bewegungen aus und ſammelt gern die Einzelzüge zu einem geſchloſſenen Charakter. Ueber die energiſche Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmuth und Schönheit der Erſcheinung zurück. Doch zeigen die nackten

Figuren, daß auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat bei Reliefdarstellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung geführt, welcher die ganze Renaissanceperiode treu bleibt und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei seit der Einführung des Christenthums zufiel, war eine Annäherung an dieselbe für die Sculptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkte. Aus dem Kreise der Bildhauer, welche sich von dem künstlerischen Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Niccolo d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di Piero Ciuffagni u. a. heben sich als bahnbrechende Meister: Lorenzo di Cione *Ghiberti*, Donato di Niccolo di Betto Bardi, gewöhnlich *Donatello* genannt, und *Luca della Robbia* hervor. Ghiberti's Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguß. Nachdem er die zweite Thüre am Baptisterium vollendet hatte, in welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde Andrea Pisano's, des Gießers der ersten Thüre, entfernte, arbeitete er 1425—1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das ist das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. In zehn großen Feldern schilderte er Scenen aus dem alten Testamente (No. **112**, 5), jeden Thürflügel faßte er mit einem decorativen Rahmen ein, der theils Ranken, Fruchtschnüre, theils in Nischen Köpfe und kleine Figuren enthält. Die letzteren vor allem gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. Das antike Studium ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Reliefstils wohlgemuth überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. Die Relieftafel (No. **113**, 1) zeigt, gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine größere Reihe von Scenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspective auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaflicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Composition nach der Tiefe zu, wurde für lange Zeit mustergiltig. Von Ghiberti's Bronzestatuen an Or San Michele, Johannes, Matthaeus, Stephanus, ist der letztere (No. **112**, 6) am spätesten (1428) in Erz gegossen worden. Man muß ihn mit dem Petrus des Donatello (No. **112**, 7) vergleichen, um den ganzen Gegensatz zwischen den

beiden Künſtlern und die Eigenthümlichkeit Ghiberti's vollſtändig zu erfaſſen. Die größere formelle Schönheit beſitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den ſchärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatello's Jugendarbeit.

Ueber Donatello's (1386—1466) Jugendentwickelung ſind wir nicht genau unterrichtet. Am wichtigſten erſcheint ſeine Freundſchaft mit Brunellesco, die gemeinſame Wanderung nach Rom. Am Dome, wie an Or San Michele, fand er frühe und reiche Beſchäftigung. Die Marmorſtatuen des h. Markus und Georg an letzterem Orte, die Statue des David (Zuccone) am Campanile des Domes liefern jede in ihrer Art einen Typus, zu welchem die jüngeren Geſchlechter lernbegierig emporblickten. Als Gewandſtatue mit beſonderer Betonung des Faltenwurfes wurde der h. Markus behandelt, im Ausdrucke das Ehrlich-Biedere trefflich hervorgehoben. In dem h. Georg (No. **114**, 1), deſſen keck und feſt geſpreizte Stellung viele Nachahmer fand, gab Donatello das Bild ſelbſtbewußter, friſcher Kraft. Der „Zuccone", d. h. Kahlkopf, verſinnlicht das Streben des Künſtlers nach individuellem, ſprechendem Ausdruck. Es iſt für Donatello überhaupt und für die ganze Richtung der Sculptur im fünfzehnten Jahrhundert bezeichnend, daß ſo viele Heiligenſtatuen von ſeiner Hand offenkundige Porträts darſtellen. Seine Kunſt als Idealbildner zeigte er in der Bronzefigur des Hirtenknaben David im Muſeo nazionale, die ſeit der Antike zum erſten Male wieder die Aufgabe eines ſchönen nackten Körpers glücklich gelöſt. Wie ſich in Donatello's zahlreichen Statuen eine merkwürdige Mannigfaltigkeit der Auffaſſung von der herbſten und ſchroffſten Wiedergabe der Wirklichkeit (die büßende Magdalena, der Wüſtenprediger Johannes) bis zu würdevollen, gemeſſenen, faſt idealſchönen Geſtalten enthüllt, ſo weiſen auch ſeine Reliefbilder eine unendlich reiche Scala der ſtiliſtiſchen Behandlung auf.

Schwerlich eine eigenhändige Arbeit aber doch in Donatello's Nähe entſtanden iſt die Reliefbüſte der h. Cäcilia (No. **113**, 2). Die Formen heben ſich kaum merklich von der Grundfläche ab, ſo flach (stiacciato) ſind ſie modellirt, ſo fein aufgelegt. In ſchroffem Gegenſatze dazu erſcheinen die ſingenden und tanzenden Knaben, welche ehemals die Brüſtung der Sängertribüne im Florentiner Dome ſchmückten (Fragment No. **113**, 5). Derb in den Formen, beinahe völlig rund gearbeitet, athmen ſie höchſte Lebensluſt und erfreuen durch die Wahrheit und Freiheit der Bewegungen. Ein ähnliches Werk lieferte Donatello für die Außenkanzel am Dome von Prato unter Mitwirkung Michelozzo's, der auch ſonſt bald mit Ghiberti, bald mit Donatello zuſammenarbeitete. In den Kreis tieferer Seelenſtimmung führt uns das Relief der Verkündigung (No. **113**, 6), aus der früheren Zeit des Künſtlers, mit ſeiner pſy-

chologifcher Charakteriftik der fchüchternen Jungfrau und des demüthigen Engels.

Donatello überragt durch Vielfeitigkeit des Wirkens und die gewaltige Energie, mit welcher er an jede Aufgabe herantritt und die Wahrheit und Natürlichkeit, den Realismus, in jeder Darftellung betont, alle Zeitgenoffen. Er ift gleich tüchtig in Erz- und Marmorarbeit. Er wagt fich zuerft an größere Erzgruppen. Erfcheint auch feine Judith mit dem Leichnam des Holofernes wenig gelungen, fo bleibt doch bei der noch geringen Entwickelung der Gießerkunft fein Muth zu loben. Das Reiterftandbild des Condottiere Gattamelata (Erasmo de' Narni) in Padua, durch die lebendig individuelle und doch monumental ruhige Auffaffung des Roffes und Reiters ausgezeichnet, ift auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaiffance, als es zum erften Male wieder eine in der antiken Kunft heimifche Aufgabe verkörperte. Die Gegenftände der Darftellung holt Donatello fowohl aus der Bibel wie aus der mythologifchen Welt. Cameen und Münzbilder überträgt er (Hof des ehemaligen Pal. Medici, jetzt Riccardi) in Reliefmedaillons. Dem der Renaiffance eigenthümlichen Ruhmescultus huldigt er in den großen Grabmonumenten, Statuen und Büften berühmter Männer, welche feitdem in der italienifchen Plaftik eine fo große Rolle fpielen. Florenz, wo fich Donatello der Gunft des alten Cofimo Medici erfreute, ift wohl der wichtigfte, aber nicht der ausfchließliche Schauplatz feiner Thatkraft. Beinahe ein Jahrzehnt (1444—1454) brachte er in Padua zu, wefentlich an der Ausfchmückung des Hochaltars in der Kirche des h. Antonius betheiligt, und verpflanzte auf diefe Weife feinen Einfluß auch auf oberitalienifchen Boden. Aus Donatello's letzter Zeit ftammen die Arbeiten in S. Lorenzo in Florenz, fowohl die Reliefs in der Sakriftei, wie die Erztafeln, welche die beiden Kanzeln fchmücken. Das dramatifche Element kommt in der Kreuzabnahme (No. **114**, 2) befonders zur Geltung. Seine umfaffende Begabung ftellte Donatello in den Mittelpunkt der italienifchen Sculptur des fünfzehnten Jahrhunderts. Seit Giotto hat kein Künftler einen fo nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt wie Donatello. Er gab nicht nur in feinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meiften Genoffen folgten, fondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Schatten feines Wirkens.

In der dramatifchen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energifchen Bloßlegen innerer Empfindungen, in der Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntniß des menfchlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang fie zum Einfchlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello fteht unter den älteren Florentiner Renaiffancekünftlern *Luca della Robbia* (1399—1482) in erfter Linie. Viel-

fach wetteiferte er mit Donatello, fo in den zehn Reliefs fingender, mufizirender und tanzender Kinder, welche die Brüftung der Orgeltribüne im Florentiner Dom fchmückten (Fragment No. **115**, 1). Sie find zierlicher und feiner durchgebildet als Donatello's Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatello's Fries auszeichnet, find auch in der Gefammtwirkung nicht fo glücklich erfunden wie die letzteren. Ein anderes Mal tritt Luca an Donatello's Stelle, als diefer die Bronzereliefs für die Domthüre nicht ausführte. Luca arbeitete fie 1446 gemeinfam mit Michelozzo und Mafo di Bartolomeo. Der Hauptruhm Luca's knüpft fich aber an die Thonreliefs. Er belebte einen volksthümlichen Kunftzweig, gab ihm durch feine Erfindung, den Thon zu bemalen und zu glafiren, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmuth feiner Madonnen, die milde Ruhe feiner Geftalten eine künftlerifche Weihe. Meift ftellte er außer Einzelfiguren (Evangeliften, Apoftel) Madonnen mit Engeln in anmuthiger Weife und mit lieblichem Ausdrucke dar, in weißer Färbung auf blauem Grunde. Für das Nebenwerk benützte er grüne, violette, gelbe Töne und umgab die Medaillons mit Blumen und Fruchtgewinden. Diefer Kunftzweig blieb in feiner Familie (Andrea della Robbia, Luca's Neffe 1435—1525) heimifch und wurde bis in das 16. Jahrhundert hinein eifrig getrieben; zunächft als Schmuck der Architektur (Thürlunetten, Friefe) gedacht, wurden die Robbien fpäter auch bei Altären, Sakrifteibrunnen u. f. w. verwendet. Die Krönung Mariä, als Altarbild mit Predella in der Offervanza in Siena (No. **114**, 4) zeigt eine befonders reiche, ausdrucksvolle Compofition. Andere Proben der Robbia-Arbeit find auf Taf. **115**, 2, **160**, 3, **166**, 2 abgebildet. Von Luca theilweife abhängig erfcheint *Agoftino d'Antonio di Duccio* (1418—c. 1498) welcher namentlich in Perugia (Faffade von S. Bernardino) eine reiche Wirkfamkeit entfaltete. Keine hervorragende Künftlernatur, verdient er dennoch Beachtung, weil er den Lokalcharakter der umbrifchen Schule, den fchwärmerifchen Ausdruck der Köpfe, in der Sculptur eingebürgert hat.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden Florentiner Bildhauern entwickelt *Jacopo della Quercia* in Siena (c. 1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat fich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöft, fteht aber in der Kunft, die Compofition dramatifch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu geftalten, den florentiner Meiftern mindeftens gleich. Außer in Siena (Fonte gaia, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Ilaria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio fchmückte er Pilafter (Probe in No. **111**, 8), Architrav und Thürbogen mit flachen, trotz der kleinen Verhältniffe mächtig wirkenden Reliefs.

Die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwiegend auf Donatello's Grundlage weiter bauen, dabei aber die technischen Vorgänge verbessern, das decorative Element glänzend ausbilden und überdieß der heiteren ruhigen Anmuth in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der späteren Florentiner Plastik. In den Bildnissen wird von dem herben Realismus in der Auffassung nichts geschenkt, einer Veredlung der Züge auf Kosten individueller Lebendigkeit nicht nachgestrebt. Den Beweis liefern u. a. die bekannten Marmorbüsten, welche ehemals zum Familienschatze der Strozzi gehörten; die Büste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano im Berliner Museum, jene des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole ebendort und die Büste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano im Louvre. Bei den Grabmonumenten führte bereits die reiche, zierliche decorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der bis in das sechzehnte Jahrhundert sich herrschend erhält, die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Auf einem plastisch geschmückten Sockel (vgl. No. **161**, 5) steht über dem Boden erhoben der Sarkophag, über dem Sarkophag ruht, gleichsam auf einem Paradebette oder einer Bahre der Todte, nicht gerade ausgestreckt, sondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer gewendet. Eine flache Nische, von Pilastern umrahmt, bildet den Hintergrund. Die Pilaster tragen ein zierliches Gebälke, das Ganze wird halbkreisförmig abgeschlossen, in der Lunette ein Medaillon, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grabdenkmales vollendeten, steht der frühverstorbene *Desiderio da Settignano* (1428—1464). Sein Hauptwerk ist das Grabmal des 1455 verstorbenen Florentiner Staatssekretärs Marzuppini in S. Croce (No. **116**, 3). Ihm stehen *Bernardo Rossellino,* der bekannte Architekt (Grabmal des Lionardo Bruni in S. Croce) und dessen Bruder *Antonio* (1425—nach 1478) zur Seite, von welchem das Monument des Cardinals Johann von Portugal in S. Miniato bei Florenz (No. **116**, 4) herrührt. Der fruchtbarste Künstler in diesem Kreise war *Mino da Fiesole* (1431—1484), auch als Porträtbildner berühmt. Außer in Florenz entwickelte Mino namentlich in Rom eine reiche Thätigkeit. Fast alle hier in dem letzten Drittel des 15. Jahrh. errichteten Monumente (ein wahres

Mufeum von Grabdenkmälern befitzt die Kirche S. Maria del Popolo) werden auf feinen Namen zurückgeführt. Wird auch der Name meiftens conventionell gebraucht, fo läßt fich doch Mino's Einfluß auf die römifche Grabfculptur nicht ableugnen.

Die zuletzt genannten Künftler waren durchgängig Marmorarbeiter. Eine viel umfaffendere Wirkfamkeit offenbart *Benedetto da Majano* (1442—1498), hervorragend als Baumeifter, in der Kunft eingelegter Holzarbeit (Intarsia) wohl erfahren, als Decorateur und Marmorbildner bedeutend. Sein plaftifch decoratives Hauptwerk ift die Kanzel in S. Croce (No. **161**, 2). In reicher architektonifcher Gliederung fteigt fie von der Confole empor, gefchmückt mit Statuetten in den Nifchen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüftung. Die letzteren (No. **117**, 1) zeigen die malerifche Auffaffung in der glücklichften Weife durchgeführt, ftehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zufammenhange, ohne das plaftifche Element ungebührlich zurückzudrängen. Benedetto's Wirkfamkeit dehnt fich auf Siena (Ciborium in S. Domenico), Neapel und San Gimignano aus.

Beinahe in noch höherem Anfehen als die Marmorarbeit ftand in Florenz der Bronzeguß. Die technifchen Schwierigkeiten bei dem letzteren reizten die Erfindungskraft der Künftler, die durch die Natur des Materiales bedingte Formenbehandlung, die Schärfe und Präcifion der Modellirung entfprach der realiftifchen Richtung der Phantafie. Die Brüder *Antonio* (1429—1498) und *Piero Pollajuolo* zählten zu den gefchätzteften Bronzegießern. Antonio war als Goldfchmied ausgebildet worden, übte auch als Maler eine wichtige Wirkfamkeit und fand in Rom, wo er die Papftgräber Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. (in der Peterskirche) fchuf, Gelegenheit, feine Kunft als Erzbildner zu beweifen. Dem Ant. Pollajuolo wird auch das Relief der Kreuzigung (No. **115**, 3) im Mufeo Nazionale zugefchrieben. Am Schluffe der Frührenaiffance fteht *Andrea* (di Michele di Francesco Cioni) *Verrocchio* (1435—1485), urfprünglich gleichfalls ein Goldfchmied, als Lehrer der Malerei durch feine drei Schüler Lionardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino hoch angefehen, als Bildhauer zunächft von Donatello angeregt, wie feine Reliefs am Grabmale der Francesca Tornabuoni zeigen. Verrocchio war es vorbehalten, nach Donatello das zweitgrößte Reiterftandbild des 15. Jahrhunderts, feit der Zerftörung des Modells Lionardo's für das Monument Francesco Sforza's die fchönfte und gewaltigfte Reiterftatue der Renaiffance zu fchaffen. Im Auftrag der Republik Venedig errichtete er das Standbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni, deffen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (No. **115**, 7). Der Knabe mit dem wafferfpeienden Delphin (No. **115**, 5) ift frifchweg nach der Natur gebildet; da-

gegen contraſtirt in eigenthümlicher Weiſe in ſeinem Hirtenknaben David (**115**, 6) mit dem noch naturaliſtiſch aufgefaßten Körper der Ausdruck des Geſichtes. Aus dem Lockenkopfe mit dem ſchwärmeriſchen Lächeln, ſchmalen Kinne, den großen Augen iſt Lionardo's Ideal hervorgegangen. Verrocchio's Bedeutung tritt am klarſten dem Beſchauer in der Gruppe Chriſti mit dem ungläubigen Thomas (No. **116**, 2) vor die Augen. Die Gegenüberſtellung der beiden Geſtalten, ſo einfach und ungeſucht, konnte nicht kunſtreicher erſonnen werden, um den Vorgang deutlich zu machen und die Charaktere und die Stimmung der beiden Perſonen lebendig zu verkörpern. Auch die plaſtiſche Wirkung wurde durch den Contraſt des männlich würdigen Chriſtus und des jugendlich ſchönen, kleineren Thomas namhaft erhöht.

Die florentiner Künſtler gehörten ganz Italien an. Sie wurden ebenſo häufig nach Oberitalien wie nach Neapel gerufen; nicht nur die Medici, insbeſondere Lorenzo Magnifico und die anderen Florentiner Geſchlechter, auch die Päpſte und Fürſten Italiens förderten ihre Kunſt. Wer außerhalb Florenz geboren war und arbeitete, erfreute ſich dieſer Gunſt in geringerem Grade, wurde ſchwerer berühmt. So kommt es, daß z. B. die Werke des *Matteo Civitale* (1435—1501) in Lucca weniger begehrt wurden, als jene ſeiner Florentiner Kunſtgenoſſen, denen er kaum nachſteht, die er in einer Beziehung ſogar überragt. Die größere Muße geſtattete ihm eine feinere techniſche Durchführung ſeiner Marmorarbeiten. Sein umfangreichſtes Werk iſt der Regulusaltar im Dome zu Lucca. Die Figuren zeigen wie auch ſonſt ſeine Einzelſtatuen, z. B. der h. Sebaſtian ebendort (No. **117**, 3), das Reliefbild des Glaubens in Muſeo Nazionale, den ausgebildeten Schönheitsſinn, der Matteo beſeelte und in allen ſeinen Geſtalten ſich offenbart. Nebenbei bemerkt, iſt der h. Sebaſtian eine Lieblingsfigur der Renaiſſancekünſtler (Ant. Roſſellino in Empoli), weil ſie ihnen die erwünſchte Gelegenheit bot, mit der Antike in der Darſtellung anmuthiger, jugendlicher, nackter Körper zu wetteifern.

Die Sculptur der Lombardei ſteht theilweiſe unter dem Einfluſſe Donatello's. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Vellano (c. 1430 — c. 1492) und *Andrea Briosco*, nach ſeinem gelockten Haar *Riccio* (1470—1532) genannt, deſſen Bronzecandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmteſten Werken dieſer Art gehört. Doch fehlen auch nicht eigenthümliche Richtungen. Statuen, in Thon gebrannt und bemalt, erfreuten ſich hier einer weiten Beliebtheit. Auf Kreiſe berechnet, welche in größter Naturwahrheit die höchſte Kunſtwirkung bewundern, zeigen dieſe Werke einen unverhüllten Naturalismus und laſſen, namentlich wenn die einzelnen Statuen

zu Gruppen zusammengestellt werden, die eigentliche künstlerische Composition oft vermissen. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist *Guido Mazzoni,* gen. *Modanino* aus Modena († 1518). Außer seiner Vaterstadt besitzt auch Neapel in Monteoliveto eine Passionsgruppe, von welcher die Probe (No. **117**, 7) entlehnt ist. Mazzoni wird noch von einem jüngeren modenesischen Meister, dem *Antonio Begarelli* (c. 1498—1565) übertroffen, dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt, und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck üben, als wären Correggio's Gemälde in Thon übertragen worden, zumal sie auch vollkommen malerisch angeordnet, für einen einzigen Gesichtspunkt gearbeitet sind, keine Mannigfaltigkeit der Ansichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe, die selbst in Begarelli's Hauptwerke, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena (Einzelgruppen daraus in No. **118**, 10; No. **119**, 3) offen zu Tage treten, werden durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Gestalten beinahe vollständig verwischt. Auch sonst streift die lombardische Lokalschule leise an die malerische Behandlung an und läßt in den größeren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums und der Antike durchmachten, vermissen. Ueberreich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmuthiger Empfindungen, auch weiß sie in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll zu charakterisiren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient decorativen Zwecken. Insbesondere fanden die Lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale, der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier thätig gewesen wäre, so in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. die Brüder *Cristoforo* und *Antonio Mantegazza,* welchen der bedeutendste Meister Oberitaliens *Giovan Antonio Amadeo* aus Pavia (1447—1522), *Cristoforo Solari,* gen. *Gobbo, Agostino Busti,* gen. *Bambaja* (ca. 1480—1548) und andere folgten. Die Beispiele von Sculpturen aus der Certosa (No. **117**, 4—6) deuten wenigstens einigermaßen die gesteigerte Innigkeit der Empfindung an, welche die lombardischen Werke auszeichnet und für die Wiedergabe sanft lyrischer und elegischer Stimmungen trefflich geeignet macht. Die decorative Pracht, welche die lombardische Sculptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Capelle und Grabdenkmal Colleoni's in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaston da Foix, in zerstreuten Fragmenten erhalten, von Agostino

Bufti (No. 157, 4, 5) Statuenfchmuck im Mailänder Dome und am Dome zu Como) kann freilich durch die bloße Wortfchilderung nicht anfchaulich gemacht werden.

Die Eigenart norditalienifcher Kunftanfchauung prägt fich auch in den Elfenbeinreliefs aus, welche einen im Grazer Dome bewahrten Schrein fchmücken (No. 116, 1). In der Paduanifchen Schule kam eine ftarke Vorliebe für allegorifche Darftellungen auf. Das gelehrte Treiben an der Univerfität, das Studium der Antike hatten fie begünftigt, die alt-italienifche Poefie (Petrarca) diefelbe vorbereitet. Einen „Triumph", wie ihn Mantegna malte, hat hier ein unbekannter Künftler dargeftellt, dabei antike Coftümftudien verwendet. Die gleichzeitige Dichtung und Illuftration, z. B. die Hypnerotomachia Poliphili bewegt fich in der gleichen Richtung.

Die venetianifche Sculptur bewahrt längere Zeit einen confervativen Zug, fo daß der Uebergang in den Renaiffanceftil theilweife unter dem Einfluffe Donatello's ganz unmerklich erfolgte. Damit ftimmt auch die Kunftpflege in Familien und, wie es fcheint, faft zunftmäßig gefchloffenen Verbänden zufammen. Auf Glieder der Familie Bregno oder Rizzo (Antonio und Pietro) folgen die Lombardi, fchwerlich alle als die Glieder einer Familie, wahrfcheinlicher nur als durch gemeinfame Herkunft verbundene Künftler aufzufaffen, unter welchen als Plaftiker Pietro und deffen Söhne Tullio und Antonio hervorragen. Zahlreiche Altäre, Chorfchranken, Faffadenfkulpturen an Kirchen (S. Maria de' Miracoli) zum Theile Werke dekorativer Natur werden auf fie zurückgeführt. Die reichfte und lohnendfte Befchäftigung bot der in Venedig herrfchende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gothifchen Anklängen, empfangen bald den reinen Renaiffancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus fklavifch zu folgen. Der wahre Renaiffancebildhauer Venedigs ift der in feinen äußeren Lebensverhältniffen wenig bekannte *Aleffandro Leopardi* († nach 1521), in deffen Werken das fleißige Studium der Antike fich deutlich kundgiebt. Leopardi ift der Schöpfer des fchönften Dogengrabes (Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo), eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgeftalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes; von ihm rühren ferner die Flaggenhalter auf dem Marcusplatze her, er vollendete auch nach Verrochio's Tode das Reiterftandbild Colleoni's. Einzeln betrachtet ftehen die oberitalienifchen Werke den florentinern keineswegs nach, viele üben fogar durch den Liebreiz der Köpfe einen ftärkeren Eindruck auf den Befchauer. Wenn die hiftorifche Betrachtung trotzdem bei der florentiner Sculptur länger verweilt, fo erklärt diefes die Thatfache, daß fchließlich doch nur diefe eine kräftige Initiative befitzt und die Entwickelung der Kunft beftimmt.

b. Hochrenaiſſance oder Cinquecento.

Die Sculpturwerke des 15. Jahrhunderts feſſeln durch das warme friſche Leben, den naiven Zug, welcher der Mehrzahl derſelben innewohnt. Die Natur war für die Kunſt gleichſam neu entdeckt worden, mit Begeiſterung werfen ſich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe, ſie belauſchen dieſelbe eifrig in allen ihren Regungen, ſind faſt ungeſtüm in der Freude, der Wirklichkeit nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung ſichert der Sculptur der Frührenaiſſance einen dauernden Werth, macht ſie namentlich im Zeitalter kühl reflektirender Kunſtanſchauung zu einem begehrenswerthen Muſter. Das jüngere Geſchlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte ſich aber nicht befriedigt, ſuchte nach allen Richtungen fortſchreitend die Kunſt zur Vollendung zu bringen. Die Sculptur des 15. Jahrhunderts iſt vielfach decorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung maleriſcher Motive, z. B. in der Gewandung, befangen. Die Natur konnte größer geſchaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike war noch nicht vollſtändig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ ſich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Das idealiſirende Element trat entſchieden in den Vordergrund, beſtimmte die Wahl der Gegenſtände und ihre Auffaſſung. Die Sculptur ſtellt ſich auf ihre eigenen Füße, löſt das Band, welches ſie an die Architektur und die decorative Kunſt gefeſſelt. Wie die äußeren Dimenſionen der Werke bis zum Koloſſalen wachſen, ſo wird auch die Mächtigkeit der Formen geſteigert. Die Gefahr liegt freilich nahe, und ſie wurde nur zu frühe unausweichlich, daß geſpreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit und die ſubjective Willkür der Künſtler an die Stelle greifbaren charaktervollen ſelbſtändigen Lebens tritt. Die Berührungen mit dem Volksthum werden ſchwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunſtkennern häufiger.

In Florenz lernen wir zunächſt eine Reihe von Künſtlern kennen, welche einer Uebergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weiſe angelegten Schöpfungen einverleiben, ſo Andrea Ferrucci aus Fieſole (1465—1526), Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo (1469—ca. 1533). Der bedeutendſte Bildhauer dieſes Kreiſes iſt Giovanni Francesco *Ruſtici* (1474— ca. 1554). Seiner Bronzegruppe über der Thüre des Baptiſteriums: die Predigt Johannis, ſind die beiden Phariſäerſtatuen (No. **118**, 4) entlehnt.

Vollſtändig im Geiſte des Cinquecento arbeitet *Andrea* (Contucci dal Monte) *Sanſovino* (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgießers A. Pollajuolo gebildet, viel wahrſcheinlicher aber in

der Werkſtätte des Simone Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeit lang (c. 1492—1500) in Portugal thätig; unmittelbar nach ſeiner Rückkehr in die Heimat ſchuf er ſein ſchönſtes Werk: die Taufe Chriſti über dem Oſtportal des Baptiſteriums (No. **118**, 3). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Chriſti wie die Zeichnung des Gewandes in jener des Täufers erſcheinen gleich vollendet, von mächtiger Wirkung überdieß der Contraſt des Ausdruckes und der Charakter in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Geſtalten. Von Florenz wandte ſich Andrea (c. 1505) nach Rom und ſchuf hier im Chor der Kirche S. Maria del Popolo in Rom die Grabmäler der Kardinäle Baſſo und Sforza Visconti (No. **99**, 3), in welchen das überlieferte Niſchengrab die reichſte decorative Ausbildung gewann. Der Geſtalt des Verſtorbenen, welcher das Haupt auf den Arm ſtützt (No. **118**, 1), gab er eine bewegtere Stellung, den allegoriſchen Statuen verlieh er, beſonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte geſetzmäßigere Haltung. Im Auftrage eines deutſchen Protonotar an der Curie, Johann Coricius, bildete Andrea 1512 in der römiſchen Kirche S. Agoſtino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna (No. **118**, 2). Sie iſt im Aufbaue trefflich geſchloſſen, das Antlitz der Madonna in holdſeliger Schönheit ſtrahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberſtellung der runzeligen alten Anna und der anmuthigen jugendlichen Maria beinahe ſchon an das Geſuchte ſtreifend. Die ſpätere Zeit ſeines Lebens wird durch die Arbeiten an der Caſa Santa in Loreto ausgefüllt, wo Andrea an der Spitze einer zahlreichen Künſtlerkolonie (Niccolò Pericoli gen. Tribolo u. a.) ſtehend, eine reiche Fruchtbarkeit entwickelte.

Durch ſeinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz (1477—1570), nach dem Meiſter gewöhnlich *Jacopo Sanſovino* genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus ſeinen jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, ſtammen der von anmuthiger Fröhlichkeit durchſtrömte Bacchus im Muſeo Nazionale, wohl die glücklichſte Wiedergabe eines ſtreng antiken Motives in der Renaiſſanceperiode und die Madonna in S. Agoſtino in Rom. Es ſcheint, daß ihn die Kriegsſtürme unter dem Pontifikate Clemens VII. aus Rom vertrieben. So verhängnißvoll dieſelben für Rom waren, ſo befruchtend wirkten ſie auf die Kunſt, beſonders Oberitaliens, wo zahlreiche ausgewanderte Künſtler ein neues Thätigkeitsfeld fanden. Sanſovino ging nach Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfaſſende Wirkſamkeit entfaltete und neben Tizian gleichſam als Künſtlerfürſt herrſchte. Wie raſch er perſönlich in dem glänzenden Genußleben Venedigs heimiſch geworden war, ſagen die Briefe ſeiner Zeitgenoſſen. Aber auch auf ſeine Werke ſcheint ein Zug des venetianiſchen Geiſtes übergegangen zu ſein. So er-

klären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren feiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzeftatuen an der Loggia des Marcusthurmes (No. **119**, 2) und aus vielen feiner Reliefs mit mythologifchen und chriftlichen Scenen wie z. B. an der Sakrifteithüre in S. Marco fpricht. Schilderungen leicht bewegter Geftalten gelingen ihm beffer als Darftellungen leidenfchaftlicher Natur (No. **119**, 1, die Wiedererweckung einer Selbftmörderin durch den h. Antonius). Berühmt find Sanfovino's Koloffalftatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Riefentreppe im Dogenpalafte, an welche fich die lange für ein antikes Werk ausgegebene Statue des Herkules in Brescello bei Parma reiht. Durch liebenswürdigen Ausdruck feffeln die ehemals vergoldete Madonna aus Terracotta im Innern der Loggia und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche Maria de' Frari (No. **118**, 8). Zahlreiche Gehilfen, zum Theile aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, befchäftigt Sanfovino, wodurch fich der ungleiche Werth feiner Arbeiten erklärt; auch Schüler und Nachfolger befaß er, unter welchen *Girolamo Campagna* aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnaftatuen) und *Aleffandro Vittorio* († 1605), deffen befte Arbeit fein eigenes Grabdenkmal (No. **122**, 2) fein dürfte, hervorragen.

Eine ähnliche Stellung wie Sanfovino in Venedig, nimmt Niccolò de Pericoli oder *Tribolo* (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale an S. Petronio mit Reliefs zu fchmücken. In der Nähe der beiden Sanfovino ausgebildet, mit Michelangelo's Werken bekannt, brachte er den römifchen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrfchende Weife zurück. Von dem Kampfe zwifchen beiden Manieren legen einzelne Werke des *Alfonfo Lombardi* (c. 1488—1537), der eigentlich Cittadella hieß und aus Lucca ftammt, Zeugniß ab. Er ging in feinen meift bemalten Thonfiguren von der malerifch naturaliftifchen Auffaffung aus, fuchte aber dann, wie z. B. in feinem Tode Mariae (No. **118**, 7), die Wirkung durch einen gefchloffenen Aufbau der Gruppen und durch Idealifirung der einzelnen Geftalten zu fteigern.

Von den drei größten Künftlern des Cinquecento, Lionardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erftere ein Jahrzehnt mit dem Entwurfe zu dem Reiterftandbilde Francesco Sforza's. Das Modell ging zu Grunde, die Compofition wird nur durch einzelne Handzeichnungen des Meifters verfinnlicht. Zu *Raffael* verfahen fich zwar die Zeitgenoffen auch im Sculpturfache tüchtiger Leiftungen. Was ihm aber zugefchrieben wird, die nackte Statue des Jonas in S. Maria del popolo, der todte Knabe auf dem Delphin in Petersburg (No. **118**, 9) kann nur auf Raffaelifche Skizzen zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem fonft unbekannten Bild-

hauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen spielt im Leben und Wirken *Michelangelo Buonarroti's* (1475—1564) die Sculptur die bedeutendste Rolle. Obschon Baukunst und Malerei Michelangelo zu den ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er sich doch vorwiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, so hätte er niemals die Sculptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund drängen lassen.

Als Unterbrechung seiner ihm naturgemäßen Bildnerthätigkeit faßt er die Berufung zu Werken der Malerei auf. Die lange Beschäftigung mit der letzteren übte Einfluß auf seinen Formensinn als Bildhauer, aber in noch höherem Grade tragen die Gemälde das Gepräge seiner plastischen Phantasie. Auf dem Gebiete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft, im Kreise der Sculptur ist Michelangelo's Muster für die jüngeren Geschlechter ausschließlich geltend gewesen. Schon in Michelangelo's Erziehung prägt sich die künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte Domenico Ghirlandajo's, er genießt den Unterricht in der Sculptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo. Jugendarbeiten aber kennen wir nur plastischer Natur. Die Centaurenschlacht (No. **120**, 1) ist das älteste von Michelangelo erhaltene Werk. Er hat es in seinem siebzehnten Jahre mit merkwürdigem Verständniß antiker Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes übersieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt bereits seine leidenschaftliche, zur Uebertreibung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stiles hält er sich in dem gleichzeitigen Relief der Madonna an der Treppe (No. **119**, 4). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna und gab Anlaß, daß er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmal des h. Dominicus herangezogen wurde. Ein Engel mit dem Candelaber und die Statuette des h. Petronius sind sein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Bestellung des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pietà (No. **119**, 6) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch scheinbar einfachen Gruppirung gesellt sich ein tiefer inniger Ausdruck, wie ihn der Meister nie wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Versinnlichung empfangen. Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört

der gleichzeitige Bacchus, für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitet, (No. **119**, 5) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zuſtand, der feſten Stütze bedürftig, dargeſtellt, auf die lebendigſte Durchbildung des Körpers den Hauptausdruck gelegt. Aus einem verhauenen, halb ſchon zugerichteten Marmorblocke ſchuf er, nach Florenz zurückgekehrt, 1504 den David (No. **119**, 7), welchen die Zeitgenoſſen gemeinhin den Giganten nannten. So aufgefaßt gewinnt die Statue an einheitlichem, wahren Charakter, der allerdings vermißt wird, wenn man den ernſten, zum Kampfe gerüſteten Rieſen als die Verkörperung eines Hirtenknaben betrachtet. Eine glänzende Zeit für den Bildhauer Michelangelo ſchien heranzukommen, als ihn Papſt Julius II. bald nach dem Antritt des Pontificates nach Rom berief, um ſein mächtiges mit vierzig Statuen geſchmücktes Grabmal von Michelangelo errichten zu laſſen. Wir kennen aus den Briefen des Künſtlers und den uns erhaltenen Contrakten die Schickſale des Werkes genau. Wir wiſſen, daß Michelangelo gleich (1505) mit Feuereifer an die Arbeit ſchritt, daß dieſelbe nach längerer, durch die Malereien in der Sixtiniſchen Kapelle veranlaßter Unterbrechung erſt nach dem Tode des Papſtes (1513) wieder aufgenommen wurde, um nach wenigen Jahren, da der neue Papſt Leo X. andere Pläne (Faſſade von S. Lorenzo in Florenz) für den Künſtler hatte, neuerdings fallen gelaſſen zu werden. Immer wieder kam Michelangelo auf das Grabmal Julius II. zurück, immer gekürzter und beſchränkter wurde die Anlage. Erſt 40 Jahre nach Beginn der Arbeit kam das Werk zum Abſchluſſe und wurde in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgeſtellt, aber in durchaus verkümmerter Geſtalt, ſo daß von der urſprünglichen großartigen Conception in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur ſich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand ſtehen (Moſes, Rachel, Lea) iſt der zornmüthige Moſes (No. **119**, 8) weltberühmt. In den erſteren Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Niſche ſitzend gedacht, ſondern ihm mit anderen verwandten Figuren oben auf einem Freibaue ſeine Stelle angewieſen. Ueber der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies darf man die vollendete Kunſt, mit welcher der augenblickliche Gemüthsaffekt, die mühſame Beherrſchung des Zornes wiedergegeben iſt, nicht überſehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reducirten Denkmale keine Verwendung. Sie ſind an verſchiedenen Orten (Florenz, Paris) zerſtreut. Die bedeutendſten Reſte ſind die beiden Sklaven im Louvre (No. **120**, 6). Sie, mit vielen anderen Statuen, waren beſtimmt, dem Unterbaue des Denkmals vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch ſeinen Tod wieder gefeſſelten Künſte darzuſtellen gedachte.

Auch das zweite große Monument, die Gräber der Medici, nach dem Tode des jüngeren Lorenzo Medici bei Michelangelo 1519 beftellt, befaß urfprünglich einen größeren Umfang, blieb nach dem Sturze der florentinifchen Republik und der Ueberfiedlung des Künftlers nach Rom (1534) liegen und wurde, foweit es fertig war, durch Schülerhände theilweife ergänzt, aufgeftellt. Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der mediceifchen Capelle in S. Lorenzo in Florenz (No. **121**, 1) ift ftets die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophags ruhen allegorifche Geftalten, darüber in einer Nifche befindet fich die Statue des Beigefetzten. Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die Theile des Tages perfonifizirt, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Urfprünglich follte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel an dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgefehen, fowohl dem Lorenzo, Herzog von Urbino (No. **120**, 3), in nachdenklicher Stellung, in fich verfunken dargeftellt — daher die volksthümliche Bezeichnung: il pensiero — wie dem Giuliano, Herzog von Nemours, als Gonfaloniere der römifchen Kirche in Feldherrntracht (No. **120**, 2) gefchildert, gab der Künftler eine allgemeinere Faffung. Zu Füßen Giuliano's haben fich träumend die Nacht (No. **120**, 4) und der Tag (No. **120**, 5) gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora (No. **121**, 3) und die Abenddämmerung (No. **121**, 2) niedergelaffen. Einzelne Theile, z. B. der Kopf des Tages, find unvollendet geblieben, in allen Geftalten prägt fich das Streben, durch großartige Formen und mächtige Contrafte zu wirken, aus, ein geheimnißvoller Schein umwebt diefelben, ein gewaltiges Leben fpricht aus ihnen, wenn auch die befondere Empfindung, die fie befeelt, dunkel bleibt. Von Einzelftatuen wären aus Michelangelo's früherer Zeit der todte Adonis im Mufeo Nazionale und die Madonna in der Liebfrauenkirche in Brügge, aus fpäteren Jahren der nackte Chriftus in S. Maria fopra Minerva in Rom und die unvollendete, arg verhauene Gruppe der Pietà im Florentiner Dome zu erwähnen. Reliefs haben fich nur wenige und diefe aus feiner älteren Periode (Randbilder der Madonna mit dem Chriftuskinde und dem kleinen Johannes im Mufeo Nazionale und in der Londoner Akademie) erhalten.

Michelangelo's beftrickendes Vorbild beftimmte das Schickfal der italienifchen Sculptur. Nicht allein daß feine Geftalten eifrig ftudirt wurden, auch die allgemeine Richtung nach dem Großen und Mächtigen wurde durch ihn gegeben. Während aber bei dem Meifter alles der Ausfluß feines perfönlichen Geiftes ift, beharren die Späteren bei der bloß äußerlichen Nachahmung des gewaltigen Formengerüftes. Beinahe alle Bildhauer folgen feinem Einfluß, fo Giovanni Angelo Montorfoli, Guglielmo della Porta, Bartol. Am-

manati und zuweilen auch *Benvenuto Cellini.* Das Hauptwerk diefes durch feine Selbftbiographie in weiteften Kreifen bekannten Florentiners (1500—1572), der bronzene Perfeus in der Loggia de' Lanzi, zeigt noch die herb-naturaliftifchen Formen des 15. Jahrhunderts. Sieht man aber die in Gold getriebenen Figuren an der Bafis feines Salzfaffes (No. **118**, 5) an, welches er während feines Aufenthaltes am Hofe Franz I. von Frankreich arbeitete, fo entdeckt man die Nachahmung michelangelifcher Figuren. In fchlimmfter Weife fuchte *Baccio Bandinelli* (1493—1560) mit Michelangelo zu wetteifern, indem er (Gruppe des Hercules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz) die mächtigen Formen, die Kühnheit der contraftirenden Bewegungen hier zur Gewaltfamkeit fteigerte, ohne ihnen Leben einflößen zu können. Beffer find feine Relieffiguren der Apoftel an den Chorfchranken im Florentiner Dome (No. **121**, 5), wo ihn die Nachahmung Michelangelo's noch nicht zum Verlaffen der Einfachheit und Linienfchönheit verleitet hat.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nachdem fich die leidenfchaftliche Vorliebe für Michelangelo's Kunft einigermaßen beruhigt, kommt wieder der Sinn für fchöne Formen und reine Linien zur Geltung, wobei freilich eine gewiffe akademifche Kälte bemerkbar wird. Die immer ftärkere Abkehr von dem Volksgemäßen, Objektiven, die immer fteigende Neigung zum fubjektiven Virtuofenthume wird theilweife durch die wachfende Zahl von Künftlern fremder Nationalität, welche in Italien eine große Rolle fpielen, erklärt. Je mehr fich die italienifche Kunft zur europäifchen Mufterkunft erweiterte, defto fchwächer mußten die lebendigen Beziehungen zum eigenen Volksthume werden, defto ausfchließlicher der auf äußerliche Größe und prunkende Kraft bedachte Formalismus herrfchen. So ift der namhaftefte Künftler in der fpäteften Renaiffanceperiode ein geborener Vläme: Jean de Boullogne aus Douay (1524—1608), bekannter unter dem Namen *Giovanni da Bologna.* Seine Gruppen: Raub der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi, feine Bronzeftatue des Mercur, der durch die Luft fliegt, mit dem einen Fuße noch auf einem Windftoße leicht aufruhend, im Mufeo Nazionale in Florenz, gehören zu den beften und beliebteften Werken jener Zeit. Nicht minder wirkfam in den aus- und eingezogenen Umriffen, lebendig in der Haltung der Figuren ift der Neptunbrunnen in Bologna (No. **121**, 4). Auch in der Reiterftatue Cofimo's I. in Florenz erfcheint das Streben des Künftlers nach lebendigem und maßvollem Ausdrucke glücklich durchgeführt. Ueberhaupt erhält fich das Porträtfach am längften tüchtig, wie z. B. die Büften und Medaillen Cellini's (No. **118**, 6), die Bronzeftatue Paul III. von Guglielmo della Porta in der Peterskirche, die Büfte des A. Vittoria (No. **122**, 1) u. a. darthun.

c. Barockſculptur.

Das 17. Jahrhundert betritt wie in den anderen Künſten, ſo auch in der Sculptur, neue Bahnen. Der Zuſammenhang mit der Architektur iſt vollſtändig geſtört, der Wetteifer mit der Malerei an der Tagesordnung. Auf der einen Seite wird die ſinnliche Wirkung, z. B. in der Behandlung des Fleiſches, in dem Fettüberzuge desſelben, in der täuſchenden Wiedergabe des Stoffes in den Gewändern ſo weit als möglich getrieben, auf der anderen Seite durch das wild Bewegte, Affectirte der Stellungen, die geſchwollenen Muskeln, die verrenkten Glieder eine ideale Großartigkeit gefälſcht. Die Fruchtbarkeit der Bildhauer, an deren Spitze der Neapolitaner *Lorenzo Bernini* (1598—1680), vorwiegend in Rom thätig, ſteht, verdient nicht geringere Bewunderung, als ihre techniſche Geſchicklichkeit und virtuoſe Kunſt. Einzelnes, wie Kinderfiguren (der Hauptmeiſter dieſer Richtung iſt der Niederländer [Fiammingo] Franz Duquesnoy), gelingt vortrefflich, die decorative Wirkung zahlreicher Werke iſt unbeſtreitbar. Aber die Ermüdung, welcher der Beſchauer vor einer größeren Reihe von Barockſculpturen anheimfällt, beweiſt am beſten, wie gering die Lebenskraft derſelben iſt. Als Proben der Kunſt Bernini's, deſſen Einfluß nicht minder ſtark und dauernd war als jener Michelangelo's, mögen ein Brunnen, ein Grabmal und eine mythologiſche Gruppe dienen. Der große Brunnen auf der Piazza Navona (No. **122**, 3) mit den großen Stromgöttern, die übrigens keine eigenhändige Arbeit Bernini's ſind, zeigt ſeinen Stil in der vortheilhafteſten Weiſe. Für die Grabmälerform, wie ſie im 17. Jahrhundert herrſchte, gaben offenbar Michelangelo's Mediceergräber die wichtigſte Anregung. Dieſes Vorbild erkennt man auch in Bernini's Grabmal Urban's VIII. in der Peterskirche (No. **122**, 4), ebenſo aber die Uebertreibung (ſtehende Frauen und Gruppen an den Sarkophag angelehnt) und die Verwilderung des Sinnes, welche das Zerrbild des Todes zwiſchen ideal gedachte Geſtalten einſchiebt. Auf grob ſinnlichen Effekt iſt die Gruppe: Pluto mit Proſerpina in der Villa Ludoviſi (No. **123**, 5) angelegt, der weichlich üppige Körper der Proſerpina mit dem muskelkräftigen Leibe Pluto's in grellen Gegenſatz geſetzt. In den nackten Statuen erſcheint das Unnatürliche, zu künſtlichem Leben Aufgebauſchte noch nicht ſo ſtark wie in den Gewandſtatuen, wo das Unruhige, Flatternde, willkürlich Bewegte den höchſten Grad erreicht. Mit dieſer äußeren Leidenſchaftlichkeit der Schilderung ſtehen die Gegenſtände: Martyrien, Verzückungen u. ſ. w. im Einklange. Bernini herrſcht nicht nur in Italien (neben ihm iſt Aleſſ. Algardi ein Hauptvertreter der Richtung); ſein Einfluß erſtreckt ſich auch

nach Frankreich, welches Land er auf Geheiß Ludwig's XIV. befuchte, und wo er feine eifrigften Anhänger (Puget, Girardon u. f. w.) fand.

---

4. Die italienische Malerei im fünfzehnten Jahrhundert.

Ein Werk und eine Perfönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaiffancemalerei, von dem glorreichen Umfchwunge, welchen die Malerkunft im 15. Jahrhundert nahm, gefprochen und gefchrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und *Masaccio*, ihr Schöpfer. Die Schule Giotto's hatte fich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb aufrecht, aber die formellen Schranken fanken. Schärfer wurde die Natur ftudirt, genauer die äußeren Erfcheinungen betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelte fich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — beffere Kenntniß des Nackten, Erforfchung der perfpektivifchen Gefetze, Prüfung der Farbenwirkungen — geftützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wurde beibehalten, aber in freierer Weife als früher gelöft. Die Haufen fondern fich in Gruppen ab, die Hauptperfonen werden von einem theilnehmenden Chore umgeben, die Handlung in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargeftellt, der Hintergrund forgfältiger, reicher, natürlicher gefchildert. Die architektonifchen Gefetze, die Symmetrie, die Uebereinftimmung der entfprechenden Bildtheile, umfpielen die malerifch und individuell lebendig aufgefaßten Geftalten. Sie geben dem Künftler ein feftes Maß, hindern feine Freiheit nicht. Die alten Gegenftände der Darftellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereigniffe, die unmittelbare Empfindung des Befchauers an. Dankt die Malerei der benachbarten Architektur, deren neue Typen fie gern wiederholte, mit üppiger Phantafie in die Staffage zeichnete, die Gefetzmäßigkeit der Compofition, fo entlieh fie der Sculptur die Fähigkeit, die Geftalten körperlich, rund zu fchauen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und fchön zu ordnen.

Alle diefe Eigenfchaften des neuen Stiles zeigen zum erften Male Mafaccio's Fresken in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, daß fie als Schule galten und die jüngeren Gefchlechter bis in die Zeit Raffael's und Michelangelo's von ihnen lernten, um fo wunderbarer aber, daß über das Leben des bahnbrechenden Meifters fo großes Dunkel herrfcht. *Masaccio* oder Tommafo di Ser Giovanni di Caftello di S. Giovanni wurde nach den Urkunden 1401 geboren,

trat 1421 in die Zunft der Apotheker, drei Jahre später in die Malergilde; im Jahre 1429 wird sein Tod in Rom berichtet. Er starb in der Fremde, ehe er sein Werk in der Brancaccikapelle vollendet hatte, jung und in dürftigen Verhältnissen. Daß Masaccio die Fresken in der Kapelle nicht vollendete, steht fest. Erst ein halbes Jahrhundert später fanden sie durch Filippino Lippi's Hand den Abschluß. Hat er den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Tradition hatte Masaccio's Lehrer, der gleichnamige Tommaso, gewöhnlich *Masolino* da Panicale genannt († 1447), der auch in Castiglione d'Olona bei Varese Fresken in der Collegiatkirche (1428?) und im Baptisterium (1435) gemalt hatte, die Freskoarbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der letzteren Thatsache ist nicht zu zweifeln. Bezieht sich aber Masolino's Antheil auf die völlig zerstörten Deckenbilder in der Kapelle oder auf die Wandgemälde? Die neuere Kritik schwankt zwischen beiden Meinungen, wie sie auch die Fresken in S. Clemente in Rom aus dem Anfang der zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts (Legende der h. Catharina, Kreuzigung) bald dem einen, bald dem andern Maler zuschreibt. Die Meinung, daß der Meister in S. Clemente auch die Fresken im Baptisterium in Castiglione gemalt hat, verdient unbedingt den Vorzug; dagegen schwankt vielfach noch die Entscheidung, ob zwischen den Bildern in der Brancaccikapelle ein bloßer Grad- oder ein wirklicher Grundunterschied walte, ob die drei frühesten Fresken daselbst (Sündenfall, Auferweckung der Tabitha und Predigt Petri) die Hand des noch nicht gereiften Schülers oder jene des noch auf einer niedrigeren Stufe stehenden Lehrers verrathen. Geläugnet kann nicht werden, daß abgesehen von der Tradition auch sonst viele Umstände zu Gunsten Masolino's sprechen. Die Bedeutung Masaccio's bleibt von der Streitfrage unberührt. Die ihn auszeichnenden Eigenschaften kommen in den Fresken, welche ihm seit jeher zugeschrieben wurden: Vertreibung aus dem Paradiese (No. **200**, 3), der Zinsgroschen (No. **200**, 1), Petrus heilt Kranke durch seinen Schatten, vertheilt Almosen, zur vollsten Geltung. Geradezu epochemachend darf das Bild der Vertreibung gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künstlergeschlechter; ganz nahe rückt es an den Stil der Cinquecentisten heran, deren größter, Raffael, es vor Augen behielt, als er denselben Gegenstand in den Loggien malte. Die nackten Körper sind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva, lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzung in der Engelsfigur mit feinerem Verständniß gezeichnet. In der Freske: der Zinsgroschen sind drei verschiedene Scenen geschildert, so glücklich aber angeordnet, daß die Composition nicht auseinanderfällt, vielmehr einer

gefchloffenen Einheit fich nähert. Mit markiger Kraft hat der Künftler die Apoftel begabt, die Chriftusgeftalt wirkfam durch Stellung und ideale Auffaffung über die ganze Umgebung erhoben, in dem Zöllner eine prächtige naturwahre Geftalt gefchaffen. Mafaccio fteht nicht allein und unvermittelt in dem Kunftkreife des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er feine Genoffen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaiffancemaler geftellt zu werden, fich verdient hat, ift feine groß und harmonifch angelegte Perfönlichkeit, welche ihn vor jedem einfeitigen Streben bewahrt, ihn ftets den Kern der Handlung und die künftlerifch fchöne Form treffen läßt, die Phantafie und das technifche Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält. In der Entwickelungsgefchichte der italienifchen Malerei fpielen noch andere Meifter eine wichtige Rolle, wie *Paolo* (di Dono) *Uccello* (1397—1475), in der Perfpektive wohl bewandert, auf Licht- und Schattenwirkung ftets bedacht (Probe aus feinen einfarbigen Fresken im Klofterhofe von S. M. Novella No. **201**, 1), der umgeftüme *Andrea del Caftagno* (1390?—1457), ein fcharfer Naturbeobachter, die *Pefelli* (Großvater und Enkel), von welchen der letztere, Pefellino, als Thiermaler berühmt war u. a. Die Fortfchritte, welche durch die Bemühungen diefer Künftler der Realismus der Darftellung, die plaftifche Schärfe der Geftalten, die Farbentechnik machten, find unbeftreitbar. Den Mittelpunkt des ganzen Kreifes nimmt aber dennoch allein Mafaccio ein, bei dem man nicht von einem vereinzelten Fortfchritte in diefer oder jener Richtung fprechen kann, der nach keiner Seite eine Virtuofität offenbart, wohl aber alle Beftrebungen organifch vereinigt und dem Dienfte einer reichen, edlen Phantafie dienftbar macht.

An Mafaccio reicht auch fein Schüler, der Carmelitermönch *Fra Filippo Lippi* (1406?—1469) bei weitem nicht heran. Die bunten Schickfale des Mannes (Raub durch Seeräuber) boten den Novelliften willkommenen Erzählungsftoff; auch die beglaubigten Ereigniffe feines Lebens (Entführung einer Nonne) find nicht ohne Intereffe. Doch enthalten fie nichts, was feine befondere Kunftrichtung erklären könnte, es fei denn, daß man die heitere Lebensluft, die Freude an munteren Frauentypen in feinen Gemälden auf feine Perfönlichkeit zurückführt. In den Madonnenbildern ftreifte Filippo Lippi das kirchliche Gepräge beinahe vollftändig ab. Sie wecken nicht Andacht, übertragen die Scene auf einen durchaus irdifchen Boden, feffeln durch die natürliche, faft gemüthliche Haltung und das Streben, die Einzelgeftalt anmuthig zu beleben. Mit Lippi kommt eine Madonnenauffaffung in die Höhe, welche in Raffaels florentiner Madonnen ihre Vollendung empfing. Wohl hat auch Filippo Fresken gefchaffen, in der Pfarrkirche zu Prato das Leben des Täufers und des h. Stephanus, in der Apfis des Domes

zu Spoleto die Krönung Mariä geſchildert; will man aber das neue Element, welches durch ihn der italieniſchen Kunſt zugefügt wurde, betonen, ſo muß man ſich beſonders ſeinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen dieſelben jetzt eine größere Bedeutung, als ihnen bisher zuſtand, in Anſpruch. Als Probe aus dem Kreiſe der Tafelbilder Lippi's, noch in Tempera gemalt, heben wir das Rundbild in der Pittigalerie (No. **201**, 3) hervor. Das nackte Chriſtkind auf dem Schoße der halblebensgroßen Madonna ſpielt mit einem Granatapfel, im Hintergrunde iſt die Wochenſtube der h. Anna und rechts oben die Begegnung Joachims mit Anna dargeſtellt. Noch erſcheint die Handlung nicht concentrirt, der breite Erzählungston nicht völlig unterdrückt; in den Figuren des Vordergrundes iſt aber offenbar das Ziel des Malers auf die Schilderung hold mütterlichen Weſens gerichtet. Beachtung verdient die Frauengeſtalt vor dem Pfeiler, mit dem Korbe auf dem Kopfe und dem, gleichſam durch einen Luftzug zurückgebauſchten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Bildhauern und Malern des Quattrocento verwendet. Das andere Tafelbild (No. **202**, 2), die Krönung Mariae läßt uns wieder das große Gewicht, welches der Maler auf die Darſtellung munterer lieblicher Frauengeſtalten legte, erkennen. Sie füllen den ganzen Vordergrund und ſtehen nur in lockerer Verbindung zu der Hauptgruppe.

Längere Zeit währt es, ehe in Florenz wieder ein Maler erſteht, welcher, wie Maſaccio, als eine volle, harmoniſche Perſönlichkeit auftritt, und deſſen Werke einen allſeitig befriedigenden Eindruck üben. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ſcheint in Florenz eine Armuth an hervorragenden Künſtlern zu herrſchen. Sonſt hätte ſchwerlich ein bloßer Durchſchnittsmenſch wie *Benozzo Gozzoli* (1420—1498) aus Florenz eine ſo große Fruchtbarkeit entfalten und mit ſo zahlreichen Aufträgen bedacht werden können. Man ſtößt auf ausgedehnte Wandgemälde von ſeiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franciscus), S. Gimignano (Leben des h. Auguſtin), Florenz (Zug der h. drei Könige, in der Kapelle des Palaſtes Medici-Ricardi), endlich im Piſaner Campo Santo, wo er, von 1468 angefangen, in 16 Jahren zweiundzwanzig Fresken, altteſtamentliche Scenen, malte. Mehrere derſelben erfreuen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingeſtreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So gibt die Weinleſe Noahs (No. **201**, 2) ein gutes Bild eines toskaniſcheu Herbſtes. Wie ſich zu dem Thurmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker ſich fleißig regen, ſo mag es bei dem Bau der florentiner Domkuppel zugegangen ſein. Die Vermählung Jacobs mit Rahel erinnert an eine luſtige florentiner Hochzeit. Nirgends ſpricht ſich eine kräftige künſtleriſche Individualität aus, nach keiner Seite

hin brachte B. Gozzoli die Malerei vorwärts. Man darf übrigens nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künstlerischer Talente karg geworden. Es warfen sich aber viele an sich tüchtige Meister mit so großem Eifer auf die Lösung von Einzelproblemen, daß darüber das Streben nach dem harmonischen und zusammenfassenden Ausgleiche der verschiedenen künstlerischen Aufgaben zurück gedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darstellung, das nächste Ziel der italienischen Renaissancekunst, ließ sich nicht mit einem Male erreichen. Da suchten die Einen durch schärfere Nachahmung namentlich der Bronzesculptur, durch das Studium der Antike, die Anderen durch Erforschung der perspektivischen Gesetze in ihrem weitesten Umfange, durch Verbesserung der technischen Mittel, insbesondere der Bindemittel der Farben dem Ziele näher zu kommen. Ehe sie den Gestalten die freiere individuelle Empfindung einhauchten, sie tiefer beseelten und als Schöpfungen ihrer Phantasie über die bloße Wirklichkeit erhoben, bemühten sie sich, die natürliche Gesetzlichkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen. Hier liegt die Bedeutung der beiden Brüder *Pollajuolo*: Antonio (1429—1498) und besonders Piero Pollajuolo (1443—c. 1496), in dessen Tafelbildern die reiche Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, die genaue anatomische Zeichnung der Gestalten auffällt, vor allen aber des *Piero degli Franceschi* (? 1416—1496), der zwar nicht dem florentiner Kreise angehört, jedoch als echter Wanderkünstler seinen Einfluß in viele Landschaften trug. Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewisse Beruhigung und Sättigung über die Geister, sucht man aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Bestrebungen behaglich die Früchte zu sammeln. Die florentiner Localschule erreicht eine neue Blüthe, die Künstler spielen nicht bloß in der neueren Entwickelungsgeschichte der Malerei eine wichtige Rolle, sondern wirken auch in ihren Werken durch den schönen Schein, das Gefällige, Reiche unmittelbar auf die Phantasie der Beschauer.

Aus diesem Kreise ist zunächst *Sandro Botticelli* (richtig Alessandro Filipepi) 1447—1510 zu erwähnen, im Goldschmiedhandwerke zuerst unterwiesen, dann in der Schule Filippo Lippi's ausgebildet. Die Gegenstände der Darstellung sind vielumfassend. Er holt sich aus einem homerischen Hymnus seine Inspiration zu der Geburt der Venus (No. **201**, 4), entlehnt einmal Lucian (Verleumdung des Apelles) das andere Mal Bocaccio (Nastagio's Vision) den Inhalt seiner Bilder, illustrirt Dante und ergeht sich wohl auch nach antiken Schriftstellern in allegorischen Schilderungen (Frühling). Außer zahlreichen Tafelbildern, Madonnenbildern, Porträts, malte er auch Fresken. Papst Sixtus IV. berief ihn (ca. 1480) mit mehreren Genossen (Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Sig-

norelli, Perugino) nach Rom, um die von ihm erbaute Palaſtkapelle (Sixtiniſche Kapelle) mit Wandgemälden zu ſchmücken. Die Thaten Moſis und Chriſti werden nach mittelalterlicher Sitte einander gegenüber geſtellt. Die Häufung der Gruppen, die allzugroße Beweglichkeit der einzelnen Geſtalten, die ſich auch den heftig flatternden Gewändern mittheilt, die Vorliebe für das Schmuckreiche macht ſich in Botticelli's Fresken geltend. Aus der Reihe der Tafelbilder heben wir die Krönung Mariae (No. **203**, 1) hervor, welches das Ziel des Künſtlers im Anſchluſſe an die Beſtrebungen Filippo Lippi's, das herkömmliche Devotionsbild durch ſelbſtändige Formenſchönheit wirkungsvoller zu ſtimmen, deutlich ausſpricht. Das Chriſtkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und führt mit der anderen die Hand der Madonna, welche ſich anſchickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnificat (Anfangswort des Lobgeſanges Mariä bei Lucas 1, 46) zu ſchreiben. — Einzelne Züge des Meiſters vererben ſich auf ſeinen Schüler *Filippino Lippi* (1457—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi, wie z. B. die Fresken in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella) mit Scenen aus dem Leben des Täufers und des h. Philippus, darthun. Filippino's Hauptruhm knüpft ſich an die Fresken in der Kapelle Brancacci, welche er etwa fünfundfünfzig Jahre nach Maſaccio's Tode fortſetzte. Er vollendete die Auferweckung des Sohnes des Theophilus, welche Maſaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und ſchilderte ſodann ſelbſtändig den Beſuch des Paulus bei dem Gefangenen Petrus, die Befreiung Petri (No. **211**, 4), das Verhör der Apoſtel vor dem Proconſul und die Kreuzigung Petri (No. **211**, 5). In der Schilderung der Scene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird, erſcheint die Figur des ſchlafenden Soldaten beſonders gelungen. Im Proconſul auf dem großen Wandbilde iſt das Studium antiker Porträtköpfe erſichtlich, der gekreuzigte Petrus beweiſt die genaue Kenntniß der Natur und des Nackten. Als Compoſition ſteht das Bild nicht hoch, ebenſo fehlt die tiefere Charakteriſtik der handelnden Perſonen. Auch in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine große Fruchtbarkeit. Aus ſeiner früheren Zeit ſtammt die Viſion des h. Bernhard (No. **200**, 2). Dem Heiligen, welcher ſeine Homilien ſchreibt, erſcheint in Begleitung von Engeln die Madonna. Hinter dem h. Bernhard bemerkt man gefeſſelte Teufel und rechts im Hintergrunde Mönche. Im Vordergrunde links kniet der Beſteller des Werkes: Francesco del Pugliese. Die Landſchaft iſt phantaſtiſch behandelt, der Gegenſatz zwiſchen dem abgehärmten Heiligen und den anmuthigen Engeln überaus wirkſam.

Im Mittelpunkte des florentiner Kunſtkreiſes ſteht *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494). Seine Klage, daß er nicht die Ringmauern von Florenz mit Hiſtorien bedecken könne, ſein Ruhm als

Schnellmaler bezeichnen am beſten, daß er zu ruhiger Herrſchaft über alle bis dahin erworbenen Kunſtmittel gelangt war. Kein ſtürmiſcher Neuerer, ohne Vorliebe für die eine oder andere Seite der Kunſtwirkung weiß er die Reſultate der mannigfachen Beſtrebungen harmoniſch zu vereinigen. Ihn unterſtützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, für das Mächtige und Große in den Formen menſchlicher Erſcheinung. Obſchon er auch zahlreiche Tafelbilder ſchuf und auch hier ſeine glänzenden Eigenſchaften entfaltete, wie z. B. in der Heimſuchung Mariae aus dem Jahre 1491 (No. **203**, 2), wo Eliſabeth demuthsvoll vor der gebenedeiten Jungfrau kniet, Maria Salome und Maria Kleophas in glücklichem Contraſte die Scene einſchließen, ſo bleibt doch die Frescomalerei ſeine eigentliche Heimat. In der Sixtiniſchen Kapelle in Rom, in S. Gimignano, in florentiner Kirchen (Ogniſanti, Trinità) war er thätig. Sein Hauptwerk ſind unſtreitig die Fresken im Chore der Kirche S. Maria Novella, wo er an drei Wänden in je vier Reihen das Leben Mariae und des Täufers erzählte. Sein hochentwickelter Raumſinn lehrte ihn, die Kompoſition architektoniſch zu gliedern, ſein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten Realismus. Es geht bei der Geburt Mariae (No. **202**, 4) ganz natürlich zu, es fehlt nicht an Porträtköpfen, jede einzelne Geſtalt aber ragt durch Stattlichkeit und markige Schönheit hervor, über dem Ganzen ſchwebt ein Hauch gediegen vornehmen Weſens, das uns den Eindruck macht, als bewegten wir uns in der Geſellſchaft auserleſener Menſchen.

So fruchtbar Domenico Ghirlandajo erſcheint, ſo ſelten ſind die echten Proben maleriſcher Thätigkeit, die ſich von dem berühmten Bildhauer *Andrea del Verrocchio* (1435—1488) erhalten haben. Dennoch darf er nicht in der Geſchichte der Malerei übergangen werden. Daß aus ſeiner Schule ſo hervorragende Meiſter wie Lorenzo di Credi, Perugino, Lionardo da Vinci hervorgingen, beweiſt ſeine ausgezeichnete Lehrbegabung. Der Umſtand, daß Verrocchio's Handzeichnungen jenen Lionardo's oft ganz nahe kommen, geſtattet noch einen wichtigeren Schluß. Verrocchio hat bereits das Schönheitsideal angeregt, welches ſodann in Lionardo's Werken zur Vollendung gelangt. Das einzige beglaubigte Tafelbild Verrocchio's: die Taufe Chriſti (No. **202**, 1), beſitzt noch ein beſonderes Intereſſe dadurch, daß der Kopf des vorderen, zu Chriſtus aufblickenden Engels von Lionardo gemalt wurde. Nicht bloß im Schülerverhältniß, ſondern auch in perſönlicher enger Verbindung ſtand zu dem Meiſter *Lorenzo di Credi* (1459—1537), nur als Tafelmaler thätig und um die Ausbildung der Oelmalerei verdient. Seine Bilder, mit größter Gewiſſenhaftigkeit und faſt peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, athmen aber zugleich eine milde Empfindung

und gewinnen durch die treffliche Färbung. Ein lieblicher, faſt ſchwermüthig angehauchter Zug ſpricht aus ſeiner Anbetung des Chriſtkindes (No. **202**, 5). Eine ſcharf ausgeprägte, geſchloſſene Natur offenbart ſich in Lorenzo's Bildern nicht, ebenſo wenig wie in jenen des Piero di Lorenzo (1462—1521), der nach ſeinem Lehrer, dem in Florenz und Rom (Sixtina) thätigen, perſönlich unbedeutenden Coſimo Roſſelli (1439—1507), den Namen *Piero di Coſimo* führte, anfangs unter des letzteren Leitung arbeitete, mit Vorliebe antike Sagen und Mythen novellenartig bearbeitete, in der Erfindung reicher landſchaftlicher Hintergründe ſich überaus fruchtbar zeigte, nachmals aber in der Wahl ſeiner Vorbilder bedenklich ſchwankte und einen guten Theil ſeiner Individualität verlor, daher auch ſeine Gemälde (z. B. h. Magdalena, im Privatbeſitz in Rom, No. **203**, 6), ihn nicht immer gleich als Urheber verrathen.

Die mittelitalieniſchen Localſchulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den feſten abgegrenzten Charakter, öffnen ſich gegen die Nachbarſchulen, tauſchen ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge gegenſeitig aus. Dieſe Ausgleichung geht weſentlich auf Wanderkünſtler zurück, welche, in kleineren Orten heimiſch, ſich von den Mittelpunkten der Kunſtübung angezogen fühlten, oder ohne feſten Aufenthalt, ihre Lehren und ihr Beiſpiel nach verſchiedenen Städten verpflanzten. So ſandte z. B. die an Toskana grenzende umbriſche Landſchaft einzelne junge Künſtler nach Florenz, welche hier die rechten Wege und großen Ziele der Kunſt kennen lernten und den Muth und die Kraft, in dem mächtigen Hauptſtrome zu ſchwimmen, empfingen. Da ſie keine einflußreiche Lokaltradition leitete, ſo warfen ſie ſich mit wahrem Ungeſtüm gerade auf die neuen Aufgaben, welche die florentiner Malerei aufgeſtellt hatte, und wurden Hauptvertreter des techniſchen Fortſchrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimiſcher Kräfte öfter ihre Wirkſamkeit, dagegen öffnete ſich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialſtädten und an den kleineren Höfen. Sie brachten in die Künſtlerkreiſe bis nach Oberitalien Leben und Bewegung. Der hervorragendſte dieſer Wanderkünſtler iſt *Piero degli Franceschi*, aus Borgo S. Sepolcro, vielleicht der gelehrteſte unter den Malern des 15. Jahrh., welcher ſowohl die anatomiſchen wie in noch höherem Maße die perſpektiviſchen Geſetze theoretiſch ergründet hatte und dieſe Kenntniß in ſeinen Werken energiſch verwerthete. Dieſelben (Auferſtehung Chriſti im Palazzo communale ſeiner Vaterſtadt, die Kreuzlegende in S. Francesco in Arezzo) zeichnen ſich daher auch mehr durch die Richtigkeit der Darſtellung als durch die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes aus. Seiner Richtung erſcheint *Melozzo da Forlì* (1438—1494) verwandt, deſſen jetzt nur fragmentariſch erhaltenen Gewölbebilder in SS. Apoſtoli in Rom die

Figuren in Unteranficht, als ftänden fie im Raume aufrecht, zeigen. Die vollen Früchte aus den theoretifchen Studien zog erft *Luca Signorelli* aus Cortona (1441?—1523). Luca war kein großer Farbenkünftler, aber was Verftändniß des Nackten, Kühnheit der Zeichnung und Großartigkeit der Auffaffung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelo's. Das Tafelbild aus Cortona in der florentiner Akademie (No. **204**, 1), die Madonna zwifchen den Erzengeln Michael und Gabriel, zu Füßen ihres Thrones zwei Kirchenväter, zeigt den breiten Wurf der Gewänder, die kräftige Charakteriftik der Köpfe, die mächtigen Formen, die alle feine Werke, insbefondere feine Fresken, offenbaren. In der Sixtinifchen Kapelle (Mofes' letzte Tage), in Siena, in Monte Oliveto (Leben des h. Benedikt) hat er folche gefchaffen, im Dome zu Orvieto (Cappella nuova) das glänzendfte Denkmal feines Wirkens hinterlaffen. Die letzten Dinge: die Predigt und den Sturz des Antichrift, die Auferftehung der Todten, die Strafe der Verdammten und den Einzug in das Paradies, fchildert er hier in ausgedehnten Wandbildern, in einer Weife, die vielfach an Dante erinnert. Die Probe aus diefem Freskenkreife (No. **202**, 3) läßt die vollkommene Herrfchaft über das Nackte, die reiche Phantafie des Künftlers, dem auch die kühnften Stellungen und leidenfchaftlichften Bewegungen gelingen, deutlich erkennen.

In Oberitalien feffelt zunächft die Paduaner Schule die Aufmerkfamkeit. Der Sammeleifer des Kunftftickers Francesco Squarcione, der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüffe?) auf Reifen erworben hatte und darnach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß fich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium nach der Antike, befonders in der Decoration, ausging. Der doctrinäre Geift der Paduaner Univerfität förderte fowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Löfung mathematifch-perfpectivifcher Aufgaben. Der Einfluß Donatello's empfahl die fchärfere Beobachtung plaftifcher Formen und die Nachahmung derfelben. Alle Eigenthümlichkeiten der Paduaner Schule erblicken wir verfchmolzen und überdieß durch eine kräftige Perfönlichkeit wirkfam gehoben in den Werken des Hauptmeifters: *Andrea Mantegna* (1431—1506). Die Beziehungen zu feinem Schwiegervater, Jacopo Bellini, der längere Zeit in Florenz gelebt und hier fich Gentile da Fabriano (ca. 1370—1450) angefchloffen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andrea's künftlerifchem Charakter. Seine frühefte Thätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Meiftern aus dem Kreife Squarcione's eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben des h. Jacobus und Chriftophorus fchmückte. Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Geftalten find trefflich in den Raum

componirt, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit der Darſtellung iſt überall Bedacht genommen. Im Jahre 1459 folgte Mantegna nach längeren Verhandlungen einem Rufe des Marcheſe Lodovico Gonzaga und ſiedelte nach Mantua über. Die Fresken im Caſtello di Corte, Familiengeſchichten ſchildernd, z. B. (No. **205**, 2) die Begegnung des Marcheſe mit ſeinem ſchon im Knabenalter zur Cardinalswürde erhobenen Sohne Francesco, ſodann der Triumphzug Cäſars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Decoration eines Theaterſaales beſtimmt (gegenwärtig in Hamptoncourt bei London), ſind die hervorragendſten Denkmäler ſeiner Mantuaner Thätigkeit. Offenbart der Triumphzug Cäſars eine große Kenntniß des äußeren antiken Lebens, ſo lehrt uns die Compoſition der Deckenbilder im Caſtello di Corte das Streben des Künſtlers nach täuſchender Wahrheit der Darſtellung kennen. Er zeichnet ähnlich wie Melozzo die Geſtalten an der Decke ſo, wie ſie im wirklichen Luftraume, von unten geſehen, dem Auge ſich darbieten würden. Unter ſeinen Tafelbildern nimmt die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) einen Hauptrang ein. Ihr in der Stimmung verwandt iſt die Madonna mit Johannes und Magdalena in der Londoner Nationalgalerie (No. **205**, 1). Andrea zog auch mythologiſch-allegoriſche Gedanken in den Kreis ſeiner Schilderungen. Sie waren in der höfiſchen Welt, welche jetzt die Kunſtpflege vielfach übernahm, in Cabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder ſammelte, wie es z. B. Iſabella Gonzaga in Mantua that, beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poeſie des Zeitalters und die Zierlichkeit der Malerei doppelt feſſelnd. — In doppelter Beziehung greifen die oberitalieniſchen Schulen in das Schickſal der italieniſchen Kunſt bedeutſam ein. Sie pflegen den Kupferſtich, welchen nach früherer Meinung der florentiner Goldſchmied Maſo Finiguerra um das Jahr 1450 erfunden hatte und der jedenfalls aus der Uebung der Goldſchmiede, Platten zu graviren und die vertieften Linien mit ſchwarzem Schmelze (Niello) zu füllen, ſeinen Urſprung nahm, mit Vorliebe und heben ihn zuerſt auf eine höhere Stufe. Mantegna ſteht unter den italieniſchen Kupferſtechern des 15. Jahrh. obenan. Dann aber übt die in Flandern ausgebildete Oelmalerei auf die Entwickelung der oberitalieniſchen Technik einen überwiegend größeren Einfluß, als dieſes in Mittelitalien der Fall iſt, wo die Frescomalerei immerhin den Mittelpunkt der Thätigkeit bildete. *Antonello da Meſſina* (deſſen Thätigkeit von 1465 bis 1478 verfolgt werden kann) brachte die Kunſt der Oelmalerei ungefähr im Jahre 1473 nach Venedig, wo ſie alsbald einen völligen Umſchwung in der Malerei herbeiführte und zunächſt Antonello's Ruhm als Porträtmaler begründete. Die älteren venetianiſchen Bilder,

vor dem Einleben in die neue Weise gemalt, lassen denselben kaum ahnen. So zeigt *Carlo Crivelli's* (1440? bis nach 1493) Madonna mit dem Kinde, welches dem h. Petrus den Himmelsschlüssel überreicht (No. **203**, 3), noch Anklänge an die Paduaner Schule, Zierlichkeit mit herber Strenge gemischt. Auch der selige Lorenzo Giustiniani (No. **206**, 1) des *Gentile Bellini* (1427?—1507), des älteren Sohnes von Jacopo Bellini, aus dem Jahre 1465, ist nur durch die überaus sorgfältige Zeichnung des abgezehrten Kopfes beachtenswerth. Doch hat sich später Gentile, der seine Thätigkeit bis nach Konstantinopel ausdehnte, zu einer höheren Stufe emporgehoben, ohne aber seinen Bruder Giovanni zu erreichen, der als der Stammvater der späteren venetianischen Malerei begrüßt werden muß. Ein anderer Meister der älteren venetianischen Schule, *Vittore Carpaccio,* ist namentlich durch seine Erzählungskunst berühmt. In neun Bildern schildert er z. B. die Ursulalegende und weiß hier nicht nur durch die treffliche Perspective und den reichen Hintergrund, sondern auch durch die Fülle lebendiger Figuren zu fesseln (No. **203**, 5). Er malte die Ursulabilder 1490—95 auf Leinwand in Oelfarben, ohne aber noch der neuen Technik die ihr eigenthümlichen Vorzüge abzugewinnen.

Gar groß ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts theils auf den alten Kunststätten, wie Siena, theils in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüthe der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch keine hervorragenden Mittelglieder in der Entwickelungsgeschichte derselben bilden. Namentlich in Oberitalien giebt es kaum eine größere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschaar erfreute. Einzelne unter den Malern gravitiren nach den Hauptstädten der Kunst, nach Padua oder Venedig. Im Ganzen bewahren sie aber alle einen deutlich ausgesprochenen localen Charakter. In Verona, wo schon im Anfange des 15. Jahrh. Vittore Pisano, der berühmte Former und Gießer von Denkmünzen, auch als Maler aufgetreten war, stoßen wir nachmals auf Liberale da Verona, Girolamo dai Libri u. a.; in Vicenza begegnen uns Bartolommeo Montagna, in Brescia Vincenzo Foppa u. s. w. Das Fürstenhaus der Este sammelte und beschäftigte in Ferrara zahlreiche Maler, unter welchen neben den älteren Meistern, Cosimo Tura und Francesco Cossa, besonders *Lorenzo Costa* (1460 bis 1536) hervorgehoben werden muß. Der sog. Musenhof der Isabella Este im Louvre (No. **203**, 4) zeigt, daß sich Costa in einem ähnlichen poetischen, uns leider nicht mehr verständlichen Gedankenkreise bewegte wie Mantegna und Gent. Bellini. In Bologna (wie in

Urbino) fanden zahlreiche fremde Künſtler gute Aufnahme; eine bedeutende, beſonders in der Wiedergabe ruhiger Situationen ſinnig empfindende heimiſche Kraft erſtand in *Francesco* (Raibolini) *Francia* (1450—1517). In den Madonnen Francia's, der als Goldſchmied erzogen und als Stempelſchneider berühmt war, gibt ſich ein liebenswürdig frommer Zug, eine milde lyriſche Stimmung, gepaart mit anmuthiger Farbenſchönheit kund (No. **204**, 2). Im Porträtfache überragt ihn keiner ſeiner Zeitgenoſſen. Durch ſeinen Schüler *Timoteo Viti* (1467—1523) wurde Francia's Stil nach Urbino verpflanzt, in Bezug auf Feinheit der Formengebung und auf Linienſchönheit der landſchaftlichen Hintergründe noch weiter gebildet.

Von allgemeiner hiſtoriſcher Bedeutung tritt uns nach der Florentiner und Paduaner Schule noch die Umbriſche entgegen, und zwar auch dieſe nicht in ihren lokalen Anfängen, ſondern in den Schlußgliedern, welche in Bildung und Wirkſamkeit nicht mehr an die Provinzgrenzen gebunden ſind. Der erſte Platz gebührt Raffael's Lehrer, dem Pietro Vannucci aus Città della Pieve (1446 bis 1523), gewöhnlich *Pietro Perugino* genannt. Wahrſcheinlich dankt er der Unterweiſung Piero degli Franceschi's ſeine perſpektiviſche Kunſt, die er gern in ſeinen Bildern zur Schau trug; ſeine tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Oelmalerei geſchickt verwerthen ließ, lernte er in der Werkſtatt Verrocchio's in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia ſeine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den Florentiner Künſtlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskaniſchen Hauptſtadt, ſcheint ſogar eine Zeit lang eine Doppelwerkſtätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia eingerichtet zu haben. Ueber ein reiches Maß von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erſcheint ſeine Entwickelung bald abgeſchloſſen und tritt Stillſtand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtiniſchen Kapelle (Taufe Chriſti, Uebergabe der Schlüſſel) ſteht er auf der Höhe ſeiner Entwickelung. Seine Blüthe währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens verſtreichen, ohne ſeinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Außer den Fresken in der Sixtina ſind auf dem Gebiete monumentaler Malerei noch die Wandbilder im Saale des Wechſelgerichtes (Cambio) in Perugia hervorzuheben, die Perugino 1500 ſchuf. An der Decke ſchildert er die Planetengötter (No. **159**, 3), an den Wänden vorwiegend Helden des klaſſiſchen Alterthums, Sibyllen und Propheten. Ueberaus groß iſt Perugino's Fruchtbarkeit als Tafelmaler. Das Leben Mariae war der Lieblingsgegenſtand ſeiner Schilderungen. Er verſtand in den rundlichen Kopf der Madonna einen frommen, ſchwärmeriſchen Ausdruck zu legen, in

ihrer Geftalt die zarte Weiblichkeit glücklich hervorzuheben, durch das Colorit eine milde, freundliche Stimmung zu wecken. Bald malt er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, bald fchwebt fie in den Lüften, von der unten verfammelten Apoftelgemeinde verehrt, bald kniet fie anbetend vor dem Chriftuskinde, das, von einem Engel gehalten, auf der Erde fitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raffael und Michael, überaus anmuthig gezeichnet, gleichfam die Wacht halten. Mariae Vermählung, ihre Himmelfahrt, wie fie unter dem Kreuze fteht, den Tod Chrifti mit den Freunden beweint, das find die Ereigniffe, die Perugino mit Vorliebe und am gelungenften verkörpert. Die beiden Proben feiner Kunft (No. **205**, 3 u. 4), die nach 1500 gemalte Vermählung in Caen und die 1495 vollendete Klage an dem Leichnam Chrifti in der Pittigalerie zeigen einerfeits, daß es Perugino nicht immer gelang, die Geftalten mit reicherem Leben zu füllen, und daß er feine Schwäche hinter der faft fchematifchen Regelmäßigkeit der Compofition barg, andererfeits aber, daß er auch tiefere Empfindungen kräftig auszudrücken, die Gruppen meifterhaft zu ordnen verftand. Neben Perugino behauptet *Bernardino* (di Betto) *Pinturicchio* (1454?—1513), nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Perugino's, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung fpielt er in der umbrifchen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinifchen. Er ftürmt nicht vorwärts, begnügt fich vielmehr, das überlieferte Kunfterbe zu verwalten und zu verwerthen. Er erwirbt fich dadurch eine ungemeine Sicherheit in der Compofition, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nicht über den Durchfchnitt hinausragen, immer aber eine lebendige Wirkung hervorrufen. Als feine Hauptwerke dürfen die Deckenfresken im Chore von S. Maria del popolo, ausgezeichnet durch die fchöne ornamentale Gliederung und die Fresken in der Libreria des Domes zu Siena (1503—1507) gelten. In den letzteren fchildert er in zehn farbenprächtigen Gemälden das Leben des Papftes Pius II., oder, wie er in der Gefchichte gewöhnlich heißt, des Aeneas Sylvius Piccolomini (No. **204**, 3). Bei dem Entwurfe der Cartons foll ihm der jugendliche Raffael Hilfe geleiftet haben.

5. Lionardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir plötzlich auf mächtige Persönlichkeiten stoßen, welche mit einem Male das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auftreten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, welche durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es gibt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Nur zu leicht vergißt man aber im Angesicht ihrer Schöpfungen diese Abhängigkeit und glaubt an eine unbeschränkte schöpferische Kraft. Immerhin muß man anerkennen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie dieselbe mit ihrer Phantasie befruchteten, ihre Persönlichkeit dafür einsetzten, eine neue überraschende Gestalt verliehen.

Lionardo da Vinci ist der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen Catarina erzeugt und im Castell Vinci 1452 geboren. Ein äußeres Zeugniß für die Erzählung, daß er in Verrocchio's Werkstätte gearbeitet, liefert sein Antheil an des letzteren Bilde: die Taufe Christi. Von seinen Jugendarbeiten, welche Vasari anführt (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Am besten beglaubigt ist die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz. Wir wissen urkundlich, daß Lionardo 1481 für die Klosterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieses Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe seine Gewohnheit war, unvollendet gelassen hatte. Daß von Lionardo's künstlerischem Treiben bis über sein dreißigstes Jahr hinaus so geringe Kunde vorhanden ist, ist nicht wunderbar. Lionardo war kein Fachmensch, dessen Thätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte; er entsprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte.

Wenige Sterbliche dürften fich einer folchen Vielfeitigkeit der Anlagen, einer folchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Lionardo. Seiner echt univerfellen Natur genügte kein abgefchloffener Wirkungskreis. Alle Wiffenfchaften, alle Künfte und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle fuchte er zu erwerben, nahezu alle beherrfchte er mufterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, fo verringerte fich das Intereffe an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Lionardo's Freude am Experimentiren und den geringen Werth, den er auf die äußere Vollendung feiner Bilder legte. Einen Mann von diefer Univerfalität des Wiffens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verfchwenderifch ausgeftattet war, zu gewinnen, mußte nothwendig einem Fürftenhofe der Renaiffancezeit begehrenswerth erfcheinen. Auf eine fatte glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienfte gedankenreicher, erfinderifcher Künftler bedurfte man nicht bloß für die höfifchen Prunkfefte, fondern auch für die großen Unternehmungen, beftimmt, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyrannifchen Herrfchaft der Dynaftien zu verföhnen, in Kriegszeiten die Macht der letzteren zu fchützen. Wir begreifen, daß an einem der großen italienifchen Höfe für Lionardo ein paffenderer Platz war, als in dem von eiferfüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Um das Jahr 1483 nahm Lionardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforza's. Seine mufikalifche Kunftfertigkeit foll ihm zunächft den Ruf verfchafft haben. Gar bald aber erweiterte fich fein Wirkungskreis. Wir finden ihn nicht nur als Anordner bei Hoffeften, fondern auch als Ingenieur thätig. Er fand Zeit für feine wiffenfchaftliche, alle Zweige der Natur umfaffende Thätigkeit und fammelte in feiner Akademie jüngere Künftler um fich, fie durch Beifpiel und Lehre anweifend. Auch zu eigenen künftlerifchen Schöpfungen fühlte er fich angeregt. Die Porträts, welche er für den Herzog malte (Lucrezia Crivelli, Cecilia Gallerani) laffen fich nicht mehr mit Sicherheit nachweifen, ein unfterbliches Denkmal, freilich in arg verftümmelter Geftalt, ift uns in dem Abendmahle (No. **207**, 3) geblieben. Lionardo malte es an die Wand des Refectoriums im Klofter S. Maria delle Grazie. Der Verfuch, durch Anwendung von Oelfarben, an Stelle der fonft gebräuchlichen Wafferfarben, dem Frescobilde einen tieferen Ton zu geben, ftrafte fich durch rafchen Verderb des Werkes, welchen die Rohheit fpäterer Gefchlechter noch fteigerte. Immerhin reicht, was fich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Copien hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu laffen. Mit gutem Grunde ift es, wie kein zweites Gemälde, durch Nach-

bildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Compofition, die Anordnung der Gruppen, das Linienfpiel, oder den Ausdruck und das dramatifche Leben in das Auge faffen, immer bleibt das Abendmahl als unübertreffliches Mufter beftehen. Je zwei Gruppen zu drei Apofteln fitzen rechts und links von Chriftus. Jede Gruppe fchließt fich zu einer Einheit zufammen, greift aber gleichzeitig in die nächfte Gruppe durch Handbewegung, Blicke einzelner Apoftel über. Alle beziehen fich auf Chriftus, der fich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem fie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitfpiel der Hände in der Action find feit jeher laut bewundert und als unnachahmlich dargeftellt worden. Bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts währte Lionardo's Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforza's wandte er fich wieder nach der Heimat. Eine kurze Zeit 1502 ftand er als Kriegsingenieur in den Dienften Cefare Borgia's, mehrere Male befuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptftätte feiner künftlerifchen Thätigkeit. Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503 gemeinfam mit Michelangelo der Auftrag wurde, den Rathsfaal im alten Palafte mit Fresken zu fchmücken. Lionardo's Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das Mailänder Heer den Sieg errangen. Lionardo begann in den erften Wochen 1504 den Carton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrfcheinlich weil ihm mißlungene Farbenexperimente diefelbe verleideten. Sein Carton ging zu Grunde, und nur aus einer angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelink'fchen Stiche nach diefer Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (No. **207**, 1) kennen. Die Kampfeswuth, die maßlofe Leidenfchaft, welche auch den Schlachtroffen fich mittheilt, hat Lionardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren draftifch wiedergegeben. Der florentiner Zeit entftammt auch das berühmte Porträt der Mona Lifa, der Frau des Francesco Giocondo, im Louvre. Ein Hauptwerk der Tafelmalerei, ein von den Servitenmönchen beftelltes Altarbild: die Madonna mit dem Chriftuskinde im Schoße der h. Anna, vollendete Lionardo nur im Carton, welchen die Londoner Akademie bewahrt. Ueber die Entftehungszeit anderer Madonnenbilder: die Madonna unter den Felfen, die Madonna mit der h. Anna im Louvre, die Madonna mit dem Basrelief (No. **207**, 4) im Gattonpark in England u. f. w., find wir nicht genauer unterrichtet, auch ift bei einzelnen derfelben die Eigenhändigkeit der Arbeit bezweifelt

worden. Theilweifen Erfatz für die fchlecht erhaltenen Oelbilder liefern Lionardo's Handzeichnungen. Sie haben fich in großer Zahl erhalten und zeigen bald, wie die fogenannten Caricaturen, den unermüdlichen Eifer des Meifters im Auffpüren eigenthümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren fie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Lionardo feines gleichen fuchte, kennen. Ein Beifpiel eines weiblichen Idealkopfes ift in No. **207**, 2 reproducirt. Im Jahre 1515 trat Lionardo dauernd in die Dienfte König Franz I. und folgte ihm 1516 nach Frankreich. Im Jahre 1519 ftarb er im Caftell Cloux bei Amboife, von feinem Lieblingsfchüler Melzi gepflegt, welcher auch der Erbe feines literarifchen Nachlaffes wurde.

Aus den akademifchen Kreifen, welche Lionardo um fich gefammelt hatte, ging, mit einzelnen felbftändigen Meiftern wie Gaudenzio Ferrari (1484—1549), von Geburt einem Piemontefen, mit Andrea Solario, dem Gliede einer bekannten Künftlerfamilie, u. a. wetteifernd, die lombardifche Malerfchule hervor. Dank der gediegenen Unterweifung erhielt fie fich, obgleich keine hervorragenden Talente darunter waren, ziemlich lange in Blüthe. Zu ihren Gliedern gehörten Marco d'Oggione, Cefare da Sefto, Boltraffio und insbefondere *Bernardino Luini* (bis nach 1533 thätig). Unter den zahlreichen Fresken Luini's nehmen die große Kreuzigung in Lugano, noch im Geifte des Quattrocento componirt, und der Bilderkreis in Saronno, einem berühmten Wallfahrtsorte, mit Scenen aus dem Leben Mariae einen hervorragenden Platz ein. Seinen nicht minder zahlreichen Oelgemälden foll in vielen Fällen ein Entwurf Lionardo's zu Grunde liegen. Daß er in dem Madonnenbilde (No. **215**, 4) den Chriftusknaben mit dem Lamme einem Werke feines Meifters entlehnt hat, fteht feft.

Lionardo's Einfluß befchränkt fich nicht auf die Localfchule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte feine Weife, die Dinge aufzufaffen, Köpfe zu zeichnen, die größte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne daß er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hatte, zwang er dennoch alle Kunftgenoffen, feinen Fußtapfen zu folgen, auch den widerwilligen, ihm unfreundlich gefinnten *Michelangelo*.

Der Schilderung Michelangelo's als Architekt und Bildhauer reiht fich hier die Erzählung an, was er in dem dritten Thätigkeitskreife, in der Malerei, gefchaffen hatte. Das Band, welches Michelangelo's Wirken in den verfchiedenen Kunftzweigen vereinigt, ift feine machtvolle Perfönlichkeit. Sie offenbart fich nicht minder deutlich in feinen malerifchen Werken, wie in feinen Sculpturen, und zwingt dort ebenfo gut wie hier die Formen unter den Bann feiner in ihrer Tiefe faft unergründlichen Phantafie. Bereits das

erste sicher beglaubigte Gemälde Michelangelo's, die h. Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie, für Agnolo Doni in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts gemalt (No. **207**, 5), läßt über die untrennbare Verknüpfung des plastischen und malerischen Elementes in Michelangelo keinen Zweifel zu. Er malte das Bild in der alten Temperamanier, die ihm vollkommen für die scharfe Modellirung und feine Rundung der Formen genügte. Gewöhnlich wird erzählt, daß Michelangelo eigentlich nur gezwungen und gegen seinen Wunsch zum Pinsel gegriffen habe. In seiner Erziehung jedoch wurde die Malerkunst keineswegs vernachlässigt. Die Werkstätte Domenico Ghirlandajo's theilt sich mit dem Garten von S. Marco in den Ruhm, Michelangelo's Kräfte zuerst geweckt zu haben. Und ebenso ging er keineswegs widerwillig an die Arbeit, als ihm gleichzeitig mit Lionardo die Aufgabe gestellt wurde, den Rathssaal im Regierungspalaste mit Fresken zu schmücken. Michelangelo schilderte eine Scene aus dem Pisanerkriege, 1364, den Ueberfall der im Arno badenden Florentiner durch Pisaner Truppen, dessen schlimme Folgen durch die Wachsamkeit des Manno Donati verhütet wurde, so daß die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu Gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Carton der „badenden Soldaten“ im Februar 1505. Zur Ausführung desselben in Farben kam er nicht, da er vom Papste Julius II. abberufen wurde. Der Carton hat sich leider nicht erhalten. Einzelne Gruppen aus demselben wurden von Marcanton und Agostino Veneziano gestochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcanton's Kletterer (No. **208**, 3) mit einer willkürlich hinzugefügten landschaftlichen Staffage, zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte, und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenstande anzog. Mit sichtlichem Behagen hatte Michelangelo das Wandgemälde im florentiner Palaste begonnen, und dennoch ließ er es unvollendet. Mit Widerwillen schritt er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Größe und seine eigenthümliche Natur zu voller Geltung gelangte. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst goß er in Bologna die Erzstatue Julius II., dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Bilder in der Sixtina,

aber nach einem während der Arbeit großartig erweiterten Plane ausführen. Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbste 1512 währte die Arbeit. Michelangelo erdachte für die ungegliederte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Scheingerüste, malte Rahmen und Gesimse, belebte sie mit vorspringenden, Marmor- oder Bronzefarbe nachahmenden Figuren, nackten Gestalten, Kindern, welche gleichsam die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige architektonische Ordnung. In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geschichten der Genesis. Drei Felder behandeln die Weltschöpfung, drei andere die Schicksale Adam's und Eva's, von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese, die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechtes, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Verschiedenheit in den Maßen, welche zwischen diesen und den späteren Mittelbildern waltet. Michelangelo wählte später, der weiten Entfernung vom Beschauer entsprechend, größere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentiner Carton, welche namentlich die Sündfluth (No. **208**, 2) darbietet, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. In den Gestalten Adam's und Eva's, auf den mittleren Bildern, entfaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung, so in dem aus dem Schlafe gleichsam erwachenden, leise von lebendigem Athem durchwehten Adam. Seine volle Größe zeigt sich in den Schöpfungsbildern. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster geboten, an welches sich fortan alle Künstler halten mußten. Wie majestätisch kommt nicht Jehovah auf dem zweiten Bilde (No. **208**, 4) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal erblicken wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergißt die so unübertrefflich gelungene perspectivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen) zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen. In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, gewissen Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich ge-

kehrten gramerfüllten Jeremias und der delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heiles empfängt. Den Propheten Jesaias (No. **208**, 5) hat Michelangelo in dem Augenblicke geschildert, in welchem er das Buch der Verheißungen schließt und von dem ihn begleitenden Engel auf die Erfüllung der letzteren aufmerksam gemacht wird. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern namenlose Gruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen, wie in den Propheten, angeschlagen werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdruck gelangt. Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Thaten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliath's und Holofernes' Tödtung, Haman's Bestrafung, eherne Schlange), schließen den Bilderkreis ab. Ist auch derselbe erst nachträglich von Michelangelo geschaffen worden, so fügte er sich doch der Gedankenwelt, welche bereits die Wandfresken verkörpern (Heilsgeschichte), trefflich ein. Aus jeder Gestalt spricht der plastische Geist des Meisters. Nur wer in der Sculptur groß geworden war, konnte die Propheten, Sibyllen und decorativen Figuren schaffen. Die Deckenbilder aber boten Michelangelo den Vortheil, daß er die Empfindung noch mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als dieses in dem immerhin spröderen Steine möglich ist. So kam die gewaltige ungestüme Phantasie Michelangelo's hier reiner zur Geltung als in seinen plastischen Werken.

Mehr als zwanzig Jahre vergingen, ehe Michelangelo wieder den Pinsel in die Hand nahm. Nachdem er, von den mediceïschen Grabmälern weg, wieder nach Rom zurückgekehrt war (1534), begann er auf das Andringen Papst Paul's III. an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht zu malen. Am Schlusse des Jahres 1541 war die Riesenfreske vollendet. Das berühmte Kirchenlied „Dies irae" gibt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schilderte. Christus, seine Mutter zur Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd, emporhalten (No. **208**, 1 mit den hh. Laurentius und Bartholomaeus). In der unteren Abtheilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen zur Seligkeit emporsteigend, die anderen zur Hölle herabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes die Posaunen blasen. In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen, rechts aber fährt

Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harrt. Das Jüngſte Gericht iſt nicht das letzte Werk Michelangelo's. In den Jahren 1543—1550 malte er in der Kapelle Paolina im Vatican die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch ſtehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin ſeiner ſpäteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Chriſtus am Kreuze in einer Auffaſſung, welche für die ſpäteren Geſchlechter maßgebend wurde. Mehrere ſeiner Compoſitionen wurden von Schülern und jüngeren Künſtlern ausgeführt. So geht die Kreuzabnahme Daniel da Volterra's (in Trinità de' Monti zu Rom) gewiß auf einen Entwurf Michelangelo's zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von *Sebaſtiano del Piombo* (No. **213**, 1) mochten ſeine Rathſchläge Einfluß geübt haben. Sebaſtiano del Piombo war urſprünglich in Venedig in Giorgione's Werkſtätte zum Maler ausgebildet worden; durch Agoſtino Chigi, den reichen Bankherrn und Kunſtfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu großem Anſehen und wurde von der Partei Michelangelo's dem vielbeneideten Raffael gegenüber geſtellt. Die Auferweckung des Lazarus, in welchem Bilde namentlich die Geſtalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebaſtiano 1518 im Wettſtreit mit Raffael gemalt. Und wohl hatten die Künſtler Roms Grund, Raffael um ſeine Stellung, ſeinen Einfluß am päpſtlichen Hofe, ſeine faſt unbegrenzte Wirkſamkeit zu beneiden. Gerade damals, als Sebaſtiano mit ihm um die Palme in der Malerei rang, ſtand Raffael auf der Höhe ſeines Glückes und ſeiner Thätigkeit, gleichzeitig aber auch am Ende ſeines Lebens. Das Gemälde, welches Sebaſtiano durch ſeine Kunſt in Schatten ſtellen wollte, die Verklärung Chriſti, hinterließ Raffael unvollendet.

Raffael wurde am Charfreitag (28. März) 1483 in Urbino geboren. Sein Vater, Giovanni Santi, übte ſelbſt die Malerei und ſtand wie am Hofe, ſo auch bei ſeinen Kunſtgenoſſen in gutem Anſehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffael's Unterricht bis zu deſſen Uebertritt in die Werkſtätte Perugino's (ungefähr 1500) leitete, iſt uns nicht überliefert worden, doch vermuthen wir aus äußeren Gründen, daß es Timoteo Viti war, welcher jedenfalls als der tüchtigſte urbinatiſche Meiſter zählte und ſpäter mit Raffael in perſönlichen Beziehungen ſtand. Nur etwa zwei Jahre konnte Raffael dic unmittelbare Unterweiſung Perugino's genießen, da dieſer ſeit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Perugino's Werkſtatt und auch mit Pinturicchio, dem beſten umbriſchen Maler nächſt Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in ſeine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrſcheinlich auch ſchon damals mit Francia in engeren Ver-

kehr. Die Einwirkung dieſer beiden Meiſter auf ſeine Kunſtweiſe wird durch einzelne Jugendwerke beſtätigt, ebenſo wie der Einfluß Perugino's in einer Reihe von Bildern noch bis über die Zeit (1504—1505), in welcher Raffael ſich dauernd in Florenz niederließ, ohne aber ſeine Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abzubrechen, wiederklingt. Nach der damals herrſchenden Sitte überließ der Beſteller dem Künſtler, zumal wenn dieſer noch in jungen Jahren ſtand, nicht die freie Wahl der Compoſition, ſondern wies ihm häufig ein beſtimmtes Vorbild an, nach welchem er ſich zu richten hatte. So kommt es, daß die großen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Città di Caſtello und Perugia malte, mit Bildern Perugino's und der umbriſchen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliederung übereinſtimmen. Für Raffael's Crucifix, Krönung Mariae (Vaticaniſche Galerie), Vermählung Mariae, für die Madonna der Nonnen des h. Antonius (Depot der Londoner Nationalgalerie), aus dem Jahre 1505, und die Madonna aus dem Hauſe Ansidei (Blenheim bei Oxford), aus dem Jahre 1507, laſſen ſich die Muſter, welche Raffael befolgen mußte, nachweiſen.

Für die Entwickelungsgeſchichte Raffael's beſitzen gerade dieſe großen Altarbilder ein hohes Intereſſe; denn ſie zeigen, wie ſich innerhalb des gegebenen Rahmens ſeine eigene Natur und Anlage Bahn brach. Raffael's Vermählung Mariae z. B. (No. **209**, 1), mit Perugino's Vermählung (No. **205**, 3) verglichen, offenbart, oberflächlich betrachtet, mit dieſer die größte Verwandtſchaft. Nur iſt der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeſchoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauſcht. Sieht man genauer zu, ſo erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Aehnlichkeit waltet. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausſtattete, ſo hat er auch in die Köpfe der Umſtehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Geſtalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffael's Jugend iſt das gleiche Verhältniß nachweisbar.

Der Verkehr mit der florentiner Kunſtwelt wurde für Raffael die fruchtbarſte Schule. Gerade in den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts hob ſich, nach dem tragiſchen Niedergange Savonarola's und ſeitdem größere Ruhe im Staate herrſchte, wieder die künſtleriſche Thätigkeit. Größere Unternehmungen, wie die Ausmalung des Rathſaales, wurden gewagt, der Bauluſt und Bilderfreude reicher gehuldigt. Ein neues Geſchlecht war in die Höhe gekommen, welches Dank der raſtloſen Arbeit der Quattrocentiſten über die techniſchen Mittel faſt unbedingt gebot und auf feſter Grundlage weiter bauen konnte. Mit mehreren der Kunſtgenoſſen trat Raffael in nähere Beziehungen, ſo mit dem Sohne Domenico's, mit Ridolfo

Ghirlandajo (1483—1561), deſſen Hiſtorienbilder (aus dem Leben des h. Zenobius) und Porträts ihn als einen der beſten Oelmaler ſeiner Zeit bekunden. Am innigſten war aber Raffael mit *Fra Bartolommeo,* dem Mönche von S. Marco (1475—1517) verbunden. Bartolommeo, mit dem Beinamen della Porta, war in der Werkſtätte Coſimo Roſſelli's zuerſt beſchäftigt geweſen und hatte dann mit *Mariotto Albertinelli* (1474—1515), dem Maler der wunderſchönen Heimſuchung in der Uffiziengalerie, gemeinſam gearbeitet. Durch die Hinrichtung des ihm befreundeten Savonarola in tiefſter Seele verwundet, ſuchte er in einem Dominicanerkloſter Frieden und Ruhe. Erſt nach mehreren Jahren nahm er die praktiſche Thätigkeit als Maler wieder auf. Die Proben ſeiner Kunſt (No. **212**, 1 u. 2) bekunden, wie vortrefflich ſich Fra Bartolommeo auf den feſten Aufbau der Gruppen, auf die Wiedergabe ergreifender Empfindungen verſtand. Den großen Einzelfiguren, die er gern malte, verlieh er durch den ſchönen Wurf der Gewänder ein würdigideales Ausſehen, die h. Familien hob er durch die geſchloſſenen Linien über den gewöhnlichen Naturalismus der Darſtellung hinaus, ohne daß die unmittelbare Lebendigkeit und Friſche der Bewegung und Empfindung darunter litten.

Raffael löſte durch den Verkehr mit Fra Bartolommeo und den Einblick in die reiche florentiner Kunſtwelt raſch die Schranken, in welchen ihn die umbriſche Schule gefangen gehalten. Es offenbarte ſich hier zum erſten Male die wunderbare Empfänglichkeit Raffael's für fremde Kunſtweiſen, welchen er feinfühlig das für ihn Brauchbare abſieht, um es ſo feſt in ſich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug der eigenſten Natur erſcheint. Im Gegenſatze zu Michelangelo, der nur in ſeiner eigenen Welt lebt, erſchließt ſich Raffael willig gegen äußere Einflüſſe, ohne doch jemals von denſelben abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwiſchen ſelbſtändiger Schöpferkraft und verſtändnißvoller Aneignung aller Elemente, die ſeine eigene Natur ergänzten, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento ſteht als Michelangelo, trotzdem daß die Natur des letzteren als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Den Entwickelungsgang Raffael's unter dem Einfluſſe der florentiner Kunſt verſinnlichen am beſten die Madonnen und heiligen Familien, bei deren Schöpfung er nicht an ältere Muſter gebunden war, und welche, wenigſtens theilweiſe, nicht mehr Andachtszwecken dienten. Es kommt nicht allein eine reifere Schönheit in die Madonnengeſtalten und ein kräftigeres Leben in die Chriſtuskinder, die ganze Auffaſſung zeigt einen unbefangenen, dem Leben zugewandten Blick: Raffael läßt uns in ſeinen florentiner Madonnen die Mutterfreude und das Mutterglück rein genießen. Unter der ſtatt-

lichen Zahl derselben dürften die Madonna del Granduca in Florenz, die Madonna aus dem Hause Tempi in München, die Madonna mit dem Stieglitz in Florenz und die schöne Gärtnerin in Paris die bekanntesten sein. Den allmählichen Umschwung in seiner Phantasie offenbart auch die von Raffael, 1507, für eine Dame in Perugia gemalte Grablegung. Die ersten Entwürfe bewegen sich noch in dem überlieferten Schulgeleise, in der endgiltigen Composition (No. **209**, 2) fügt Raffael, durch einen Kupferstich Mantegna's angeregt, der „Klage" noch eine dramatische Action, das Begräbniß Christi, hinzu.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papstes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte große Dinge mit dem vaticanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrscheinlich durch Bramante, den Landsmann und Verwandten, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vaticanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen Aufenthaltes (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erst nach Raffael's Tode, theilweise gar nicht mehr nach seinen Entwürfen vollendet.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael in vier Rundbildern, durch Beischriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit, versinnlichte auf diese Art die Kreise, in welchen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, welche demselben vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen Disputa bekannte Gemälde (No. **210**, 1) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntniß anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des alten und neuen Testamentes umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie prangt, haben zunächst die vier Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Cardinälen,

Bifchöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, fich Männer gruppirt, in welchen die verfchiedenen Stufen der religiöfen Erkenntniß, vom grübelnden Zweifel bis zur begeifterten Ueberzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenftandes von dem hiftorifchen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachften pfychologifchen Affecte möglich wurde, empfing das Gemälde das reichfte Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dante's, Fra Angelico's, Savonarola's, fehlen nicht.

Auf der gegenüberftehenden Wand malte Raffael die „Schule von Athen" (No. **210**, 2), verherrlichte die Philofophie und die Wiffenfchaft, wobei ihm die zu feiner Zeit herrfchenden, namentlich von Marfilius Ficinus eifrig verbreiteten platonifchen Lehren zur Richtfchnur dienten. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philofophenfürften, der göttliche Plato und Ariftoteles, der das Wefen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge fteht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ift auf den erften Blick kenntlich, ebenfo der auf den Stufen liegende halbnackte Diogenes. Im Vordergrunde fehen wir die Vertreter der Wiffenfchaften, welche auf die philofophifche Erkenntniß vorbereiten, die Stufenleiter zu derfelben bilden, gruppirt, rechts Aftronomen und Geometer, links die Mufiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne hiftorifche Repräfentanten der Wiffenfchaften, gleichfam als Richtpunkte für den Befchauer, feiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ift, daß er die verfchiedenen Gruppen in lebendige Action fetzt und innerlich zufammenhängen läßt. Es baut fich das Bild nicht bloß in den Linien als eine Einheit auf, es drängen auch pfychologifch die Gruppen mit Nothwendigkeit dem Mittelpunkte entgegen, welchen die idealen, majeftätifchen Geftalten Plato's und Ariftoteles' bilden. — Das dritte Bild an der Fenfterwand ift der Darftellung des Parnaß gewidmet. Um Apollo und die Mufen haben fich die alten und neuen Dichter verfammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genoffen hinaus und fchreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geifte getrieben, einher. Die Freske der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes fchildernd, zerfällt in drei Abtheilungen. In dem oberen Halbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorficht und Mäßigung in überaus anmuthigen Geftalten verkörpert, unten zu beiden Seiten des Fenfters die Uebergabe des weltlichen und kirchlichen Gefetzbuches durch Kaifer und Papft gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leo's X. 1514 vollendet, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel zu Jerusalem (No. **211**, 2) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu erflehen. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört sei, wohl aber sehen es die Weiber, welche Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklommen, um das Ereigniß besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodor's wirksam contrastirend. Hier lernen wir zum ersten Male das Geheimniß des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß des Affectes kennen. Nachdem der letztere bis zur höchsten Steigerung entwickelt wurde, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten. — Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüber stehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom italienischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (Leo X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apostel wiederholend. In den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum ersten Male eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajansfäule). — Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen. Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei der Scene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. Vaticanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstlerischen Seiten abgewinnen lassen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlieh durch die Uebertragung der Scene in eine

heroifche Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigenthümlich großen, idealen Charakter. — Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karl des Großen und wie fich Papft Leo III. in dem Streite zwifchen ihm und römifchen Patriziern vor dem Kaifer durch einen Eid reinigt, zum Gegenftande. Die Tendenz diefer 1514—1517 ausgeführten Bilder ging nicht bloß dahin, der päpftlichen Macht zu huldigen, fondern auch dem Papfte Leo X. perfönlich zu fchmeicheln, daher nur Scenen aus dem Leben gleichnamiger Päpfte ausgewählt wurden. Der letzte und größte Saal befitzt als Hauptbild die Conftantinsfchlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaelifche Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darftellungen aus dem Leben Conftantin's, von Schülern nicht bloß gemalt, fondern auch componirt find.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael feine Thätigkeit fammeln, und trat der Antheil der Schüler an den einzelnen Werken gegen die eigenhändige Arbeit entfchieden zurück. Das änderte fich, als Leo X. zur Herrfchaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche fchon wegen ihrer decorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheifchten. Vollends nach der Uebernahme des Baumeifteramtes an S. Peter drohten fich die Kräfte Raffael's zu zerfplittern, zumal bei feinem fteigenden Ruhme auch die Begehrlichkeit nach feinen Werken ftieg. Kein Genoffe des Hofes, kein kunftfreundlicher Fürft, der nicht ein Bild, von Raffael gemalt, zu befitzen gewünfcht hätte. Daher finkt in den letzten fechs Jahren feines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der fpäteren römifchen Periode Raffael's können fich diefes Vorzuges rühmen. So rührt z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonna's, der Johanna von Arragonien, von einem Schüler her, welcher diefelbe in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkftätte Raffael's das Bild gemalt wurde. Selbft an dem berühmten Porträt Leo X. mit zwei Kardinälen (No. **211**, 1) half Giulio Romano mit. Daher befitzen die Bilder aus der früheren römifchen Periode für die Kenntniß der Raffaelifchen Malweife einen viel höheren Werth, als die fpäteren Gemälde. Proben aus diefer früheren Zeit, in welche auch die Madonna di Foligno in der vaticanifchen Galerie, die Madonna della Sedia in der Pittigalerie in Florenz, und die Vifion der h. Cäcilia in Bologna fallen, find das Porträt Julius II. (No. **209**, 3) und die aus Neapel nach Madrid gewanderte Madonna mit dem Fifche (No. **209**, 4). Der thronenden Madonna fteht der h. Hieronymus und links der Erzengel Raffael mit dem jungen Tobias zur Seite. Sowohl durch die Innigkeit des Ausdrucks und die Harmonie der Farben, wie durch die feierliche Würde in der

Anordnung gehört ſie zu den hervorragendſten Madonnenbildern Raffael's.

Für eine urſprünglich dem rein decorativen Gebiete angehörige Beſtellung ſchuldet die Nachwelt dem Papſte Leo X. die höchſte Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche, welche die unteren Wandflächen in der Sixtiniſchen Kapelle ſchmückten, ſollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu componiren übertragen (1514—1516). Nach Raffael's Cartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüſſel unter der Leitung des Pieter van Aelſt gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erſten Male in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern verſehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zuſtande, bewahrt; die Cartons Raffael's aber, leider nur ſieben, von Rubens aufgefunden, kamen in den Beſitz König Karl's I. von England und befinden ſich gegenwärtig im Kenſington-Muſeum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zuſammengeklebtes Papier gemalten Cartons mit der Zeit viel gelitten haben, ſo bilden ſie doch neben den vaticaniſchen Fresken das Hauptwerk Raffael's, ja ſie überragen dieſelben ſogar in einem Punkte, da ſie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Anfügung an den Willen des Beſtellers zeigen, keinen ſpröden Stoff zu bewältigen hatten, ſondern der Phantaſie des Künſtlers den freieſten Spielraum boten. Die Eigenthümlichkeiten des Raffaeliſchen Stiles, das feſte Maß auch in leidenſchaftlichen Schilderungen, der verſöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewaltſamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichſten auf. Der Gegenſtand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und ſolche Ereigniſſe der apoſtoliſchen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweiſen. Der wunderbare Fiſchzug, die Uebergabe der Schlüſſel an Petrus bilden gleichſam die Einleitung zu dem Bilderkreiſe. Es folgen ſodann die Heilung des Lahmen an der ſchönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Beſtrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lyſtra und Pauli Predigt in Athen. Das Opfer zu Lyſtra (No. **211**, 3, im Gegenſinne) wird nach den Worten der Apoſtelgeſchichte 14, 7 dargeſtellt. Paulus und Barnabas hatten einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Mercur, die zur Erde herabgeſtiegen ſind, gehalten und ſollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Sculpturen, deren Studium den Meiſter und die Schüler immer eifriger beſchäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und ſeine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apoſtel blickend, ſteht dieſer auf erhöhtem Sockel für ſich und droht in Entrüſtung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick

höchfter Spannung ift gewählt, die Darftellung aber doch fo geordnet, daß der Hergang in feinem ganzen Verlaufe deutlich erfcheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie fie die Gegenfätze räumlich auseinanderhält, fo vermittelt fie auch löfend die leidenfchaftlichen Stimmungen der Hauptperfonen.

Der zweite große Auftrag Leo's X. bezog fich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damafo) des vatikanifchen Palaftes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle fchmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe feiner Schüler in den Jahren 1513—1519 malerifch aus.

Jede in vier Felder getheilte Flachkuppel — und folcher Kuppeln gibt es vierzehn — enthält vier biblifche Bilder. Man zählt alfo die Summe von 56 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen die Bibel Raffael's häufig in Kupfer geftochen und nachgebildet worden. In den Schöpfungsfcenen hielt fich Raffael an Michelangelo's Mufter, felbftändig gefchaffen und von reizender Wirkung find die idyllifchen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Mofis Jugendleben. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung Giovanni's da Udine (1487—1564) mit Zierraten bemalt, welche unter dem Namen Grottesken bekannt find. Der Name deutet den Urfprung an. In den verfchütteten, unterirdifchen Bädern und Villen, die wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten die Ornamentmaler eine Fülle köftlicher Mufter, aus dem Spiel mit leichten architektonifchen Gliedern (Stengel ftatt Säulen, Kränze ftatt Balken u. f. w.) hervorgegangen, welche fie ebenfo wie die zierlichen Stuckreliefs eifrig benützten und in fröhlicher Weife mit der altbekannten Rankendecoration und rein naturaliftifch behandelten Frucht- und Blumengewinden mifchten (Probe eines Pfeilers No. **158**, 3). In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffael's vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in denfelben eine ganze Reihe antiker Sculpturen flüchtig fkizzirt wiederfinden, neben allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit durch die Phantafie kamen.

Neben dem Papfte bewährte fich der reiche, ebenfo üppige wie feinfinnige Kaufherr Agoftino Chigi als warmer Gönner Raffael's. In feinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen (No. **210**, 4). Der Vergleich mit Michelangelo's Sibyllen drängt fich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zufammenftellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens fchon Giovanni Pifano durchgeführt hatte. Eigenthümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich fchöne Umrißlinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen fich der Bogenlinie anfchließt, die Belebung des Raumes,

die Anmuth der Frauengeſtalten und die Lieblichkeit der Engelknaben. Die Verbindung mit Agoſtino Chigi gab aber noch zu anderen Frescowerken Anlaß. In der Villa, welche ſich Chigi von Peruzzi bauen ließ (Farneſina) malte Raffael zunächſt in einer kleineren Halle des Erdgeſchoſſes die Galatea, wie ſie triumphirend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delphinen gezogenen Muſchel durchſchifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künſtler: Peruzzi, Sebaſtian del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausſchmückung der größeren Halle ausſchließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreiſes wird aus der Anſicht der Halle (No. **158**, 4) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes ſchildert Raffael, von einem antiken Epigramme angeregt, den Triumph Amor's, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegſchleppt und als Weltbeherrſcher ſich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtſchnüren eingerahmt, ſind Scenen aus der Pſychefabel auf Grund der Novelle des Apulejus dargeſtellt, in der Mitte der Decke endlich, gleichſam auf zwei ausgeſpannten Teppichen, wird der Richterſpruch Jupiter's und die Aufnahme Pſyche's in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Pſyche (No. **210**, 3) beſchrieben. Um den Tiſch haben ſich nebſt dem Brautpaare die Götter Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proſerpina, Hercules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundſchenken, Ganymed credenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenſtreuende Horen umſchweben die Tafelrunde. Links ſtimmen die Muſen zur Lyra Apollo's und zur Flöte Pan's das Hochzeitslied an, und bewegt ſich Venus in zierlichem Tanzſchritte. Die fröhliche Feſtſtimmung, welche der dem feinſten Lebensgenuſſe gewidmete Raum in ſeinem Schmucke verlangte, wurde in Raffael's Fresken vollkommen erreicht.

Raffael's Leben in Rom, wie es ſich in den ſpäteren Jahren geſtaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Kunſtfürſten, der über eine Schaar von Schülern gebietet, deſſen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Intereſſen umfaſſen alle Kunſtzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palaſtpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter ſeiner Aufſicht geſchaffen; er übt auf die Kupferſtecherkunſt (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn feſſelt nicht allein die antike Kunſt, er ſucht auch die Form und Geſtalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Reſtauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im Stande, ſo umfaſſende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieſer Arbeitskraft legt auch die ſorgſame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugniß ab. Faſt zu jedem derſelben haben ſich Skizzen, Modellſtudien erhalten. Viele köſtliche Entwürfe

find uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt alfo die fchöpferifche Kraft noch einen Ueberfchuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir fchon von diefen kaum, wie fie eine einzige Hand durchführen oder wenigftens leiten konnte. Wunderbar ift, daß keine Spur von einer ermüdeten Phantafie wahrgenommen wird. Während er an den Cartons arbeitete, malte er feine beften Porträts (Caftiglione, im Louvre) und fchuf die aus einem Guffe entftandene Sixtinifche Madonna für ein Klofter in Piacenza (jetzt in Dresden). In den Tafelbildern aus feinen letzten Jahren macht fich fogar das Streben nach Steigerung des Reichthums und der Tiefe der Compofition bemerkbar. So offenbart die fog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die „Perle" in Madrid, ebenfalls die h. Familie darftellend, gegen früher, eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in feinem letzten Werke, der Transfiguration, überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Scenen, die Verklärung Chrifti und die Vorführung des Befeffenen vor die Apoftel verknüpft werden, alle früheren Werke des Meifters. Raffael ftarb am Charfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er fich bei dem Ausmeffen der Ruinen Roms zugezogen, in feinem fiebenunddreißigften Jahre.

Einige Zeit hielt noch nach Raffael's Tode die Schule zufammen, zu deren wichtigften Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga u. a. *Giulio Romano* (1492—1546) gehört. Und auch den Stil des Meifters bewahrten fie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romano's Madonna mit dem Wafchbecken (No. **213**, 4) und die Bilder des Andrea da Salerno zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem fteigenden Einfluffe Michelangelo's das Vorbild Raffael's, und auch das Zufammenwirken in Rom hörte auf, feitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiferlichen Truppen und die arge Zerrüttung der politifchen Verhältniffe der Kunftpflege ein fchweres Hemmniß bereitet und die Künftlerkolonie aus einander gefprengt hatte. Giovanni da Udine kehrte in feine Heimat zurück, der als Decorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenwelt merkwürdig heimifche Polidoro da Caravaggio wanderte nach dem füdlichen Italien. Auch die Localfchulen Mittelitaliens löften fich um diefe Zeit vom Volksboden los und verloren ihre felbftftändige Bedeutung.

In Siena, wo bis gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts eine alterthümelnde Richtung vorwaltete, hebt fich aus dem jüngeren Gefchlechte Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), der auch als Baumeifter berühmte Baldaffare Peruzzi (1481—1537) und der reichbegabte Giov. Antonio Bazzi, unter dem Spottnamen *Sodoma* bekannter, (1477—1549) hervor. Seiner Geburt nach gehört er

der Lombardei an, und auch ſeine erſten künſtleriſchen Eindrücke dankt er wohl der Schule Lionardo's. Seit dem Jahre 1501 hält er ſich vorwiegend in Siena auf. Zwar ſuchte er auch in Rom ſein Glück zu machen. Er malte vor Raffael in den vatikaniſchen Stanzen. Die Gunſt Agoſtino Chigi's verſchaffte ihm ſodann in der Farneſina eine größere Arbeit. Die Hochzeit Alexander's mit Roxane, in einem Gemache des oberen Stockwerkes der Villa, gehört zu den anmuthigſten und heiterſten Schilderungen der Raffael'ſchen Periode. Doch kehrte er bald nach Siena zurück, wo er insbeſondere in der Frescomalerei eine große Fruchtbarkeit entfaltete. Sein Schönheitsſinn verlieh einzelnen Geſtalten und einfachen Gruppen eine große Anziehungskraft, ſo dem h. Sebaſtian in der Uffizigalerie, der h. Katharina an einem Pfeiler in S. Domenico in Siena, dem h. Vittorio (No. **204**, 4) im Rathhaus in Siena u. ſ. w. Die Wirkung der Geſammtcompoſition verdirbt aber häufig die Flüchtigkeit der Zeichnung, die Aeußerlichkeit des Ausdruckes, die Eintönigkeit der Anordnung.

Die Reihe der florentiner Localmeiſter, Giuliano Bugiardini (1475—1554), Franciabigio (1482—1525), Pontormo (1464—1557), Ridolfo Ghirlandajo, Granacci u. a. ſchließt *Andrea del Sarto*, der Sohn eines Schneiders, zuerſt zum Goldſchmied erzogen, der aber bald zum Pinſel griff und ſchon in jungen Jahren die meiſten Genoſſen überragte. Der wichtigſte Schauplatz ſeiner Thätigkeit war der Kloſterhof der Kirche Annunziata de' Servi, wo er zunächſt Scenen aus dem Leben des h. Filippus, dann Bilder aus dem Leben Mariae malte. Die Geburt Mariae (No. **212**, 3) geht in einem prächtigen Renaiſſancegemache vor ſich. Auserleſene Geſtalten von ſtattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin und beſchäftigen ſich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Es weht in dem Bilde noch die geſunde Lebenskraft, in welcher ſich Ghirlandajo's Fresken bewegen, hinzugekommen iſt aber eine überaus glänzende, auf feine Rundung der Formen bedachte Färbung. Als Frescotechniker hat Andrea keinen Nebenbuhler zu fürchten. Aehnliche Eigenſchaften, die kräftig ſchönen Formen und das ſatte dabei durchſichtige Colorit zeichnet die Freske im Kreuzgang des Kloſters aus: die Madonna del sacco (No. **212**, 4) aus dem Jahre 1525. Noch an anderen Orten in Florenz befinden ſich Fresken von ſeiner Hand, ſo im Kreuzgang der Barfüßermönche (Scalzo) grau in grau gemalte Bilder aus dem Leben des Täufers, im Refectorium des Kloſters S. Salvi (vor den Thoren vor Florenz) das Abendmahl. Viele Oelbilder, darunter umfangreiche Altargemälde, durch den Schmelz und die feine Stimmung des Colorits ausgezeichnet, haben ſich von Andrea erhalten. Daß er häufig auf denſelben die Züge ſeiner Gattin, Lucrezia del Fede, verewigt, thut der Wirkung derſelben

geringen Eintrag, da die Frau üppig ſchöne Formen und ein friſch blühendes Ausſehen beſaß. Nicht in ſeinen Werken ſo ſehr als in ſeinem äußeren Lebenslaufe bemerkt man den Niedergang der florentiner Kunſt. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, ihm bot die Heimat nicht mehr den allein ſicheren Boden für die Entfaltung ſeiner Kräfte. Er verſuchte, allerdings nur für kurze Zeit, ſein Glück am Hofe Königs Franz I. von Frankreich. Ihm und ſeinen Genoſſen genügte nicht mehr der allgemeine bürgerliche Verkehr. In beſonderen Vereinen traten ſie zuſammen, ein Virtuoſenthum im Lebensgenuſſe ſtrebten ſie an, dem nur zu bald das Virtuoſenthum in der Kunſt folgen ſollte. In der Mitte des 16. Jahrhunderts erſcheint die toskaniſche und römiſche Kunſt bereits tief geſunken, obſchon es nicht an Talenten fehlte und in einzelnen Zweigen, z. B. von Angelo Bronzino (1502—1572) im Porträtfache, Bedeutendes geleiſtet wurde. Der Ernſt und die Würde der Kunſt ließen ſich, wo die Bildung keine feſte Grundlage bot und der Anſchluß an das Volksthum fehlte, durch keine perſönliche Künſte aufrechterhalten.

---

6. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

Kunſtſchulen, welche ſich nicht in der Mitte des Kulturſtromes bewegen, zeigen verhältnißmäßig eine ruhigere langſamere Entwickelung. Sie erreichen nur ſelten den Höhepunkt der letzteren, beſtimmen nicht das Schickſal der nationalen Kunſt, ſie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall, welcher in Rom ſobald auf die höchſte Blüthe folgte, länger von ſich fern. Die Malerei in Oberitalien erfreut ſich bis tief in das ſechzehnte Jahrhundert hinein eines friſchen, geſunden Lebens. Wieder müßten, um ein vollſtändiges Bild der hier herrſchenden künſtleriſchen Regſamkeit zu gewinnen, die einzelnen Lokalſchulen aufgezählt werden. Wenigſtens die Schule von Ferrara verdient eine beſondere Erwähnung, in welcher ſo hervorragende Meiſter wie Benevenuto Tiſi oder Garofalo (1481—1559), Doſſo Doſſi (1479— nach 1546) und der durch gelbröthlichen glühenden Farbenton ausgezeichnete Lodovico Mazzolino (1481— nach 1528) wirkten und das ſpäter ſo wichtige antike Genrebild, die novelliſtiſche, zuweilen phantaſtiſche Schilderung antiker Mythen und Sagen eine ſo reiche Pflege fand. Weltgeſchichtliche Bedeutung beſitzen aber doch nur zwei Einzelkünſtler, Correggio und der nach Mantua aus Rom übergeſiedelte Giulio Romano, ferner die weitverzweigte Venetianer Schule. Ohne Ahnen ſteht Antonio Allegri aus Correggio (1494?—1534), gemeinhin kurzweg

Correggio genannt, da. Ebenſo gering wie unſere Kunde von ſeinem äußeren Leben — daher die mannigfachen Legenden, die nachmals über ihn ausgeſponnen wurden — iſt auch unſere Kenntniß ſeiner künſtleriſchen Entwickelung. Als ſein erſter Lehrer wird der in Modena thätige Francesco Bianchi aus Ferrara genannt, eine gewiſſe urſprüngliche Wahlverwandtſchaft mit der ferrareſiſchen Schule angenommen. Möglich ferner, daß Mantegna auf ihn in der Jugend Einfluß übte und die von Correggio geübte Kunſt der Verkürzungen dieſer Quelle entſtammt. Im Weſentlichen dankt er aber ſeinen Stil, ſeine Auffaſſung, ſeine Technik der eigenſten perſönlichen Natur. Mit feinſter Empfindſamkeit ausgeſtattet, weiß Correggio insbeſondere die Zuſtände geſteigerter Sinnlichkeit, erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu ſchildern und findet dafür in dem Helldunkel den entſprechenden maleriſchen Ausdruck. Jubelnde Engels- und Heiligenchöre, bei welchen die innere freudige Erregtheit ſich auch in der leidenſchaftlichen Bewegung kundgibt, mythologiſche Darſtellungen wie Io, Danae, Geſtalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgefühle durchſtrömt werden, gelingen ihm am beſten. Unter ſeinen Fresken ſind jene in S. Paolo (Diana mit Genien in den Oeffnungen einer Laube), in S. Giovanni (Krönung Mariae) und im Dome (Mariae Himmelfahrt) die Hauptwerke. Nicht gering iſt die Zahl ſeiner Oelbilder. Die Madonna mit dem h. Franciscus (No. **215**, 1) in Dresden und die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der florentiner Tribuna vertreten die frühere, die h. Nacht oder die Geburt Chriſti, in welcher das Licht vom Chriſtkinde ausſtrömt (No. **215**, 3) in Dresden, Chriſtus auf dem Oelberge, im Beſitze des Herzogs von Wellington, die ſpätere Zeit des Meiſters. Außer dieſen werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (der Tag genannt) in der Galerie zu Parma, die Madonna della scodella ebendort, die Vermählung der h. Katharina im Louvre und mehrere mythologiſche Bilder am meiſten gerühmt. Auf die italieniſche Malerei des 17. Jahrhunderts hat Correggio den größten Einfluß geübt und noch im 18. Jahrhundert (Rococo) hallt ſein Stil nach. — Eine ähnliche ſtarke Nachwirkung in der ſpäteren Kunſt äußern die Werke *Giulio Romano's* in Mantua. Von dem Herzoge Federigo II. Gonzaga im Jahre 1524 nach Mantua gerufen, brachte hier Giulio Romano die zweite Hälfte ſeines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffael's iſt nur in wenigen Zügen kenntlich. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffaſſung, eine mehr äußerliche Wiedergabe der Antike unterſcheiden ſeine Mantuaner Werke von ſeinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben ſie durch die ſinnliche Lebensgluth, welche aus ihnen ſtrömt, die Kühnheit der Compoſition, die decorative Pracht der Farbe. Im Palazzo Te ſchilderte Giulio Romano

das Leben Amor's und Pfyche's (Fragment No. **213**, 3) und in einem zweiten Saale den berühmten Sturz der Giganten. Im Refidenzfchloffe bot ihm der trojanifche Krieg den Inhalt zu einer Reihe von Fresken (No. **213**, 2), in welchen das heroifche Leben nach der Seite mächtiger Kraftentfaltung glücklich verkörpert ift.

Eine viel längere Lebensdauer und größere Selbftändigkeit als die Schulen von Parma und Mantua entfaltet die venezianifche Kunft im fechzehnten Jahrhundert. Mit *Giovanni Bellini* (1426 bis 1516) beginnt die Reihe der großen venezianifchen Maler, welche mit Paolo Veronefe fchließt. Giovanni Bellini reißt fich bald los von der herben und ftrengen Richtung feines Meifters Jacopo, bemächtigt fich vollftändig der neuen Technik (Oelmalerei), welche durch Antonello da Meffina nach Venedig gebracht wurde, und laufcht dem Colorit zuerft alle jene Wirkungen ab, welche die venezianifche Malerfchule auszeichnen. In feinem langen Leben entwickelt er (auch in Wandgemälden) eine erftaunliche Fruchtbarkeit. Noch als Dürer 1506 Venedig befuchte, galt Bellini als der Befte in der Malerei. Aus diefer Zeit (1505) ftammt die Tafel in S. Zaccaria in Venedig (No. **206**, 2). Die Madonna, in einer mofaicirten Nifche thronend, ift von den h. Petrus und Katharina (links) und den h. Hieronymus und Lucia (rechts) umgeben, ein geigefpielender Engel fitzt auf der unterften Thronftufe. Solche Compofitionen find in der Kunftgefchichte unter den Namen: heilige Unterhaltungen (sacre conversazioni) bekannt, weil in denfelben eine ftillruhige Stimmung herrfcht, die Heiligen in traulicher Weife zufammenftehen und nur durch erhöhtes Lebensgefühl und auserlefene Schönheit und Kraft ihr überirdifches Wefen offenbaren. Nach alter Ueberlieferung gilt Giovanni Bellini als Lehrmeifter der drei größten Venezianer: Giorgione, Palma vecchio und Tizian. Mag auch ein eigentliches Schülerverhältniß nicht ftattgefunden haben, die drei genannten Künftler dem Wetteifer unter einander ihre Ausbildung wefentlich verdanken, immerhin bleibt Bellini's Ruhm beftehen, daß er zuerft die Richtung eingefchlagen hat, welche das jüngere Gefchlecht vollendete. *Giorgione*, mit vollem Namen Giorgio Barbarelli, ift mehrere Jahre vor 1477 in Caftelfranco geboren worden und wahrfcheinlich ein illegitimer Sproffe der vornehmen Familie der Barbarelli. Zu den beftbeglaubigten Werken feiner Hand gehört die aus den erften Jahren feines Aufenthaltes in Venedig ftammende Altartafel in Caftelfranco (No. **206**, 4), die thronende Madonna mit dem h. Liberale und Franciscus. In der allgemeinen Anordnung gilt noch Bellini als Vorbild, in der tieferen Farbengluth, in der duftigen Fernficht, in den einzelnen Köpfen, befonders des ritterlichen Liberale, offenbart fich aber die ganz anders tief und reich geartete Natur Giorgione's fchon deutlich.

Vollends fcharf und eigenthümlich prägt fich feine Perfönlichkeit in mehreren Gemälden aus, für welche wir vergebens nach paffenden Unterfchriften und Namen fuchen, die vielmehr als reine Stimmungsbilder wahrfcheinlich im Anfchluß an intime poetifche Ergüffe von Zeitgenoffen aufgefaßt werden müffen. Den deutlichen Novellenton fchlägt Giorgione in kleinen biblifchen Bildern an. In dem „Concert" in der Pittigalerie, einem mufizirenden Mönche mit zwei Zuhörern, können wir uns den Vorgang klar machen. Was follen wir uns aber bei den fog. drei Aftrologen im Wiener Belvedere oder bei der fog. Familie Giorgione's (No. **206**, 3) denken? Trotz des dunkeln Inhaltes üben aber diefe Phantafieftücke, Märchen gleich, einen großen Eindruck aus und laffen die vollendete malerifche Kunft Giorgione's in hellftem Lichte erfcheinen. Der frühe Tod des Meifters (1511) befreite Tizian von dem gefährlichften Rivalen.

Enger befchränkt in der Phantafie, nicht durch Reichthum der Compofition und poetifchen Schwung glänzend, aber durch die Einführung und Verkörperung des venezianifchen Frauenideals mit Recht hoch gefeiert ift *Jacopo Palma* aus Bergamo, gewöhnlich Palma vecchio genannt (1480?—1528). Bald in Einzelportäts (Violanta in Wien, die Bella im Palazzo Sciarra in Rom), bald zu einer Gruppe vereinigt (die fogenannten drei Grazien in Dresden) führt er uns einen Frauentypus von mächtigen Formen, üppig blühendem Ausfehen, reichem goldigen Haare und zarter warmer Hautfarbe vor die Augen. Mit Recht bleibt Palma im Rahmen des Bruftbildes ftehen, bricht die Figuren unter dem Gürtel ab. In diefen Halbgeftalten, welche läffig ruhen, mit den weißen vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückftreifen oder fie auch unbewegt im Schoße liegen haben, prägt fich das behagliche, einfach fchöne Dafein am beften aus. Diefes auch von Tizian benützte Frauenideal überträgt Palma felbft auf Heiligengeftalten, z. B. auf die h. Barbara in S. M. Formosa (No. **212**, 5), eine der am meiften gepriefenen Schöpfungen des Malers, und läßt es felbft in den Madonnenköpfen anklingen.

Tiziano Vecelli aus Cadore (1477—1576) fah in feiner Jugend Giovanni Bellini herrfchen, wetteiferte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veronefe's und Baffano's. Einige Jahre vor Raffael geboren, ftarb er, als in Mittelitalien der fchlimmfte Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunft in Rom und Florenz fich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von denfelben nicht berührt; kaum daß fich in feinen letzten Werken die Spuren des Greifenalters nachweifen laffen. Ueber Tizian's Jugendentwickelung find wir dürftig unterrichtet. Als fein erfter Lehrer wird ein Mofaikmaler, Sebaftiano Zuccato, genannt, auf eine nähere Beziehung zu

Palma deutet die Benützung gleicher Modelle (in der „himmlischen und irdischen Liebe“ in der Galerie Borghese in Rom) hin. Ungefähr im Jahre 1508 war Tizian mit der Ausschmückung des Kaufhauses der Deutschen beschäftigt. Leider sind seine Fresken, wie jene Giorgione's fast spurlos verschwunden. Aus dieser Zeit stammt der Zinsgroschen (No. **214**, 2), ein Bild, das nicht nur durch die vollendete Charakteristik der beiden Gestalten fesselt, sondern auch durch die Anekdote, es sei im Wettstreite mit Dürer entstanden, unser Interesse erregt. Die wundervolle Ausführung, die selbst das feinste Detail beachtet, ohne aber darüber die Gesammtwirkung zu stören, hat offenbar zur Vergleichung mit dem deutschen Meister den Anlaß gegeben. Als Malerfürst wurde Tizian oft gepriesen, mit Rücksicht auf das reiche glänzende Leben, dem er gern huldigte. Aber auch als Maler der Fürsten darf er begrüßt werden. Mit allen mächtigen Herren Italiens uud Spaniens stand er in Beziehungen. Eifrig wurden seine Dienste von Alfonso von Este aufgesucht, die Gonzaga's von Mantua wetteiferten mit dem Herzoge von Ferrara in der Begehrlichkeit nach Werken von Tizian's Hand. Der Herzog von Urbino, die Farnesen betrauten ihn mit Aufträgen, Papst Paul III. empfing ihn in Rom (1545) mit dem größten Wohlwollen. Kaiser Karl V., an dessen Hoflager in Augsburg er zweimal, 1548 und 1550, verweilte, schenkte ihm, ebenso wie Philipp II. von Spanien, reiche Gunst. Ein Wiederschein dieser höfischen Beziehungen spiegelt sich in den zahlreichen mythologischen Gemälden Tizian's ab. Dieselben wurden mit Vorliebe von den hohen Herren bestellt und sagten, da sie die Frauenschönheit, den Lebensgenuß verherrlichten, angenehme Heiterkeit athmeten, dem Geschmacke der fürstlichen Kreise jener Zeit am besten zu. Da sie zugleich dem Maler die dankbarsten Aufgaben stellten, so wurden sie auch von Tizian bis an sein Lebensende (die Ausrüstung Amor's (No. **214**, 3), welche auch die Erziehung Amor's getauft werden könnte, schuf er beinahe neunzigjährig) mit sichtlicher Liebe wiederholt.

Zu den bedeutendsten Bildern dieser Gattung zählt man die Venus von Urbino (Uffizi), Bacchus und Ariadne (Londoner Nationalgalerie), Diana (Neapel), Jupiter und Antiope (Madrid) u. s. w. Ein reines wonniges Dasein und hoch gespannte Lebenslust athmen auch die unter den Namen La Bella, Lavinia, Flora, Tizian's Geliebte u. s. w. bekannten Frauenporträts. Dieselben streifen an Palma's ideale Schönheitstypen an. Während aber Palma's Phantasie sich in diesen Schilderungen behaglichen, anmuthigen Daseins beinahe erschöpft, bilden sie bei Tizian nur eine Seite seines weitumfassenden künstlerischen Wirkens. Ebenso fruchtbar und groß tritt er uns in den religiösen Darstellungen entgegen, gleichviel ob dieselben ein gewaltiges pathetisches Leben athmen und stürmische

Empfindungen offenbaren, wie z. B. die urſprünglich für den Hochaltar der Frari beſtimmte Himmelfahrt Mariae (Aſſunta) in der Akademie zu Venedig und die Grablegung im Louvre, oder ob ſie, wie die zahlreichen Madonnenbilder (Madonna mit dem Kaninchen im Louvre), den idylliſchen Ton anſchlagen. Proben kirchlicher Schilderungen ſind die Ermordung des Mönches Petrus Martyr durch Lombarden im Jahre 1252 (No. **213**, 5), welches Gemälde 1867 durch eine Feuersbrunſt zu Grunde ging, und die Madonna mit den h. Petrus, Johannes, Antonius, welche die Gunſt der Himmelskönigin für die Familie Peſaro erflehen (No. **214**, 1). Die ſacra converſazione iſt hier in eine dramatiſche Handlung umgewandelt worden. Die beiden Bilder ſtammen aus der früheren Zeit des Meiſters: 1530 und 1526. Auch als Porträtmaler (Aretino, im Pal. Pitti, Paul III., in Neapel, Karl V., wiederholt, Strada, im Wiener Belvedere u. ſ. w.) überragt Tizian alle Genoſſen und zeigt, daß der pſychologiſche Scharfblick, die Kunſt feinſter und ſchärfſter Charakteriſtik nicht bloß den Oratoren der Republik in ihren Relazionen innewohnte, ſondern auch von dem Maler getheilt wurde.

Neben Tizian rühren ſich zahlreiche Kunſtkräfte, theils in Venedig, theils in den angrenzenden Landſchaften (Friaul, Bergamo, Verona, Brescia) entſproſſen. Noch der älteren Generation, aus gleichen Wurzeln wie Tizian Nahrung ſchöpfend, gehört Sebaſtian del Piombo an, dann Lorenzo Lotto (1480? bis nach 1554), aus Treviſo, vorwiegend mit religiöſen Darſtellungen beſchäftigt, eine dem Correggio wahlverwandte Natur, weiter Giovanantonio Pordenone (1484?—1539), auch als Frescomaler überaus fruchtbar, und der einer Veroneſer Künſtlerfamilie entſtammende Bonifazio († 1540), in deſſen Familie noch zwei andere gleichnamige Künſtler lebten, von welchen aber keiner den Bonifazio Veroneſe im heiteren, fein geſtimmten Glanz der Färbung erreichte. In Brescia entfaltete neben Girolamo Romanino und dem trefflichen Porträtmaler Giovan Battiſta Moroni († 1578) der unter dem Namen *Moretto* bekannte Aleſſandro Bonvicino (1498—1555), der Zeitgenoſſe des einen und Lehrer des anderen, die bedeutendſte Wirkſamkeit. In zart gedämpftem Silbertone malte er eine ſtattliche Reihe umfaſſender Altarwerke (Probe in No. **215**, 2), welche durch die vornehme, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Geſtalten mächtig wirken. Als Porträtmaler wetteifert mit Tizian Paris Bordone (1500—1570). Von dem jüngeren venezianiſchen Künſtlergeſchlechte errangen Jacopo Robuſti, genannt Tintoretto (1518—1594) und Paolo Caliari Veroneſe (1528—1588) den weiteſten Ruhm. *Tintoretto* ſprengt die Einheit des venezianiſchen Stiles, indem er nicht allein an die Stelle der allſeitig vom Licht umſtrömten goldigen Farbe einen ſtärkeren Wechſel von Licht und Schatten

fetzt, fondern auch einer heftig bewegten, unruhigen Empfindungsweife mit Vorliebe Ausdruck leiht. Michelangelo's mächtige Geftalten zogen ihn an, dabei konnte er fich aber von naturaliftifchen Regungen nicht frei machen. Daher üben feine fpäteren Werke felten eine harmonifche Wirkung. Mit denfelben füllt er nicht nur venezianifche Kirchen, fondern auch den Dogenpalaft an, der nach dem Brande von 1574 eines neuen malerifchen Schmuckes bedurfte. Tintoretto's Paradies im Saale del maggior Configlio ift wegen feiner riefigen Größe berühmt, nicht minder umfaffend find das jüngfte Gericht und die Anbetung des Kalbes in der Kirche dell' Orto. Unter den für die Scuola di S. Rocco (Brüderfchaftshaus) gemalten Bildern ragt die Kreuzigung (No. **214**, 4) hervor. Zu einer lebendigen reichen Volksfcene erweiterte er den Vorgang, eine in den Umriffen vollendete und durch den Ausdruck ergreifende Gruppe fchilderte er in den klagenden Frauen am Fuße des Kreuzes. — *Paolo Veronefe* kam erft als fertiger Künftler 1555 nach Venedig. Kein Wunder, daß er auch fernerhin an den Traditionen der Schule feiner Vaterftadt Verona in einzelnen Dingen, z. B. in dem feinen filbergrauen Farbentone, fefthielt. Immerhin darf er als ein ächter Repräfentant des venezianifchen Lebens und der venezianifchen Kunft gelten. War auch die politifche Bedeutung und die Handelsmacht der Republik in rafchem Sinken begriffen, fo hatte fich doch noch das äußere Prunkgerüfte der früheren Herrlichkeit erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und feftlich frohem Leben noch gefteigert. Den Wiederfchein diefer Zuftände zeigen Veronefe's Werke. In prächtige Marmorcolonnaden verlegt er den Schauplatz der biblifchen Gaftmähler (Hochzeit zu Cana im Louvre, das Gaftmahl im Haufe Levi in der Akademie zu Venedig [No. **215**, 5], das Gaftmahl bei Simon in der Turiner Galerie u. f. w.) und ftattete fie mit allem Glanz eines vornehm üppigen Gelages aus. In feinen Frauengeftalten liebte er es, durch äußeren Putz die Wirkung der Erfcheinung zu erhöhen, und vertaufchte die fatte ruhige Schönheit des älteren Typus mit bewegteren pikanten Reizen. Als charakteriftifch für den Meifter und feine Richtung muß auch gelten, daß in Breitbildern feine Kunft fich am freieften entfaltet. Der ftrenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weife fchreiten die vornehm gekleideten, munter lächelnden oder mit ftolzem Selbftbewußtfein aufblickenden Geftalten an uns vorüber. Das decorative Element herrfcht in Veronefe's Bildern ftärker vor, als in jenen Tizian's. Er fühlte fich daher auch Aufgaben, wie fie ihm im Dogenpalafte und in der Villa Mafèr bei Caftelfranco geboten wurden, am meiften gewachfen. Im Dogenpalafte füllte Paolo Decken und Wände mit ausgedehnten Gemälden hiftorifchen und allegorifchen Inhaltes, in der Villa Mafèr (Probe No. **216**, 1) fchuf

er mit wunderbarer Leichtigkeit und unermüdlicher Phantafie mythologifche Scenen, abwechfelnd mit Bildern aus dem gefelligen Leben, und mit Landfchaften.

---

7. Die italienische Malerei im 17. Jahrhundert.

Nach längerem Stillftande, zum Theile veranlaßt durch die Betäubung, in welche Michelangelo's Nähe alle Künftler verfetzte, hob fich die mittelitalienifche Malerei am Schluffe des fechzehnten Jahrhunderts zu reicherem Leben und fichtlichem Auffchwunge. Hand in Hand ging mit der fogenannten Wiederherftellung des guten Gefchmackes die wieder emporfteigende Macht Roms, die neuerweckte Bauluft der Päpfte feit Sixtus V. und das Zuftrömen aller Künftler und Kunftfreunde nach Rom, welches als die wahre Hochfchule aller Künfte galt und wo allein Ruhm und Wirkfamkeit für die Künftler zu holen war, mochten fie auch an anderen Orten fich Bildung und Meifterfchaft erworben haben. Steht man den Fresken und Oelgemälden, welche in den Jahren 1540—1580 gefchaffen wurden, gegenüber, fo entdeckt man rafch die Verfchwommenheit der Zeichnung und Farbe, den Mangel an individueller Charakteriftik, das bald Süßliche, bald Leere des Ausdruckes als die häufigft wiederkehrenden Merkmale. Eine große technifche Fertigkeit, welche zur Schnellmalerei verleitete, eine allgemeine poetifche Bildung, deren Tiefe aber nicht weit genug ging, um vor hohlen Phrafen und nur feltfamen Einfällen zu fchützen, machen fich ferner in diefen Werken bemerkbar. Was Noth that und wo die Hilfe lag, läßt fich darnach leicht errathen. Es mußte wieder der ungefchminkte Naturalismus, eine wahre Erholung nach der vorhergegangenen fchlaffen Manierirtheit, zu feinem Rechte kommen und eine ernftere, gründlichere künftlerifche Bildung angebahnt werden, die nicht an Aeußerlichkeiten der großen Meifter hängt, fondern dem Wefen der letzteren nachgeht und fich diefes auf dem Wege genauen Studiums anzueignen fucht. Diefe Reform wurde von einem Künftlerkreife in Bologna durchgeführt. *Lodovico Caracci* (1555—1619) hatte fich in feinen jungen Jahren mit den Werken Correggio's und der Venezianer vertraut gemacht und, von der Wanderfchaft in feine Heimath zurückgekehrt, auch feine beiden Vettern *Agoftino* (1557—1602) und *Annibale* (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach eng verwandt — die Großväter waren Brüder gewefen — aber durch die gleiche Richtung und dasfelbe Ziel eng verbunden, dabei fich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in

Bologna (1582) zu gemeinſamer Arbeit zuſammen und ſtifteten nach damaliger Sitte eine Akademie (der Incamminati), die zugleich Kunſtſchule wurde. Das Programm derſelben: Wählet aus allen großen Meiſtern das Beſte, in einem Sonette Agoſtino's niedergelegt, hinderte nicht die freie Entfaltung der verſchiedenen Individualitäten. Die Gunſt der Farneſe's verſchaffte den beiden Brüdern Agoſtino und Annibale 1597 den Ruf nach Rom. Im Palazzo Farneſe ſchufen ſie ihr bedeutendſtes Werk: die Deckenfresken in der großen Galerie, mit mythologiſchen Schilderungen, welche die Macht der Liebe verherrlichen. Ueber der Arbeit ſtarb Agoſtino, der auch als Kupferſtecher und Gelehrter ſich einen Namen gemacht hatte. Annibale vollendete die Fresken und dankt es dieſem Umſtande, daß ſie gewöhnlich ihm allein zugeſchrieben werden, wie er auch als Oelmaler den Ruhm des Bruders und Vetters überſtrahlt. Als Probe des Caracci'ſchen Stiles, der freilich noch andere Eigenſchaften aufweiſt, iſt die Madonna mit dem ſchlafenden Chriſtus, unter dem Namen „Silence du Carrache“ bekannt, (No. **217**, 2) ausgewählt worden.

Der Akademie der Caracci in Bologna dankt eine Reihe der beſten Maler des 17. Jahrhunderts, welche beſonders Rom mit ihren Werken und ihrem Ruhm erfüllten, ihre Bildung. So zunächſt *Guido Reni* (1575—1642), von allen Schülern der Caracci der begabteſte, auch in ſeinem äußeren Auftreten der glänzendſte Vertreter der damaligen Künſtlerwelt. In Rom, wo er ſeit 1605 ſich wiederholt aufhielt, ſchuf er die Aurora (No. **217**, 4), den Triumphzug des vom Horenreigen umkreiſten Apollo, welchem Aurora, Roſen ſtreuend, voranfliegt, ausgezeichnet durch die lichte Harmonie der Färbung und die unvergleichliche Leichtigkeit der Bewegungen. In Bologna, wo er namentlich die letzten Jahre ſeines Lebens zubrachte, malte er beſonders viele Staffeleibilder, die ihren Weg in alle Galerien Europa's fanden. In den Frauenköpfen entdeckt man häufig einen abſichtlichen Anklang an den Niobetypus, wie er überhaupt von allen Eklektikern den Spuren der Antike am häufigſten nachging. Doch verlor er darüber die geſunde Berührung mit dem Naturalismus nicht. Für die Wendung der Kunſtrichtung, theilweiſe unter dem Einfluſſe der veränderten kirchlichen Anſchauungen, ſind die unter den Namen: Magdalena, Kleopatra bekannten weiblichen Bruſtbilder bezeichnend. Sie mahnen an die venezianiſchen Schilderungen ſchöner Frauen, mußten ſich aber einen ſentimentalen Beigeſchmack gefallen laſſen. Auch mit dem Chriſtus- und Madonnenideal geht ein Wechſel vor ſich. Mit Vorliebe wird der leidende Chriſtus (No. **217**, 5) und die ſchmerzensreiche Maria dargeſtellt.

Neben Guido behauptet Domenico Zampieri oder *Domenichino* (1581—1641) einen hervorragenden Platz in der Schule der Ca-

racci. Von feiner raftlofen, gewiffenhaften Thätigkeit zeugen die zahlreichen Fresken in Rom (S. Andrea della Valle, S. Luigi), in Grottaferrata bei Rom (Leben des h. Nilus) und Neapel. Unter feinen Tafelbildern nimmt die letzte Communion des h. Hieronymus in der vatikanifchen Galerie (No. **217**, 3) vielleicht den höchften Rang ein. Bereits Agoftino Caracci hatte denfelben Gegenftand behandelt. Domenichino's Compofition zeigt aber nach jeder Richtung eine feinere Harmonie, ein befferes Gleichgewicht der Gruppen. — Nur in einem befchränkten Formen- und Gedankenkreife gewann der Mitfchüler Guido's und Domenichino's, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, *Francesco Albani* (1578—1660), Bedeutung: in der Schilderung anmuthiger Nymphen und Genien, die fich in heiterer Landfchaft bewegen und zu welchen ihm feine zweite Frau und feine zehn Kinder Modell ftanden (ein Beifpiel No. **217**, 6). Und auch für diefe Bilder nahm er häufig die Mitwirkung von Gehilfen in Anfpruch. — Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, feines Schielens wegen *Guercino* benannt (1591—1666), wird dem Kreife der Caracciften gleichfalls zugezählt, hat aber nur ein bedingtes Anrecht darauf, da er, von einem energifchen Farbenfinn unterftützt, fich der Richtung der Naturaliften vielfach nähert. Auch diefe hatten in Rom den Mittelpunkt ihrer Wirkfamkeit gefunden, den Kampf gegen die Manieriften noch leidenfchaftlicher geführt als die Caracci's, aber andere Waffen in den Händen getragen. An ihrer Spitze ftand der Bergamaske *Michelangelo Amerigi* aus Caravaggio (1569—1609), nach dem Geburtsorte gewöhnlich benannt. Die venezianifchen Einflüffe, unter denen er aufwuchs, verloren fich in feiner fpäteren Zeit und wichen der Vorliebe für kellerartige Beleuchtung, welche grelle Lichter in eine dunkle Umgebung fchroff hineinwirft. Sie paßt zu einzelnen Gegenftänden der Darftellung: zu den Spielern (No. **218**, 2) und anderen unheimlichen Gefellen, die er fchildert, zieht aber Gegenftände des religiöfen Lebens (No. **218**, 1) in das Gemeine und Rohe herab. Der raufluftige Mann vertaufchte Rom, den Hauptkampfplatz feiner Partei, zuletzt mit Neapel, wo er in *Salvator Rofa* (1615—1673), dem auch als Dichter und Landfchaftsmaler gefeierten Manne, einen trefflichen Nachfolger fand, der auch durch Gedankenreichthum zu glänzen und die Compofition zu vertiefen fuchte, was nicht die Sache und die Stärke des Stifters der Schule war. Die Radirung (No. **218**, 3) zeigt am beften Salvator's Anrecht, zu den Naturaliften gezählt zu werden. Es ift merkwürdig, daß der Naturalismus unter Künftlern fremder Nationalität die eifrigften Anhänger fand, fo den Spanier Ribera oder Spagnoletto, die Franzofen Vouet und Valentin, den Niederländer Honthorft. Außer den beiden Hauptfchulen haben fich fonft noch zahlreiche Künftler Anfehen und Wirkfamkeit verfchafft und zu-

weilen ganz vortreffliche Bilder gemalt, ſo Chriſtofano Allori in Florenz (Judith), Salvi oder Saſſoferrato (1605—1685) in Rom, der ſich in ſeinen Madonnen in den Raffaeliſchen Stil ‚einzuleben verſuchte und Andrea Sacchi in Rom (h. Romuald). Von *Carlo Dolce's* affectvollen Madonnen (No. **217**, 7) kann man wenigſtens ſagen, daß ſie die Zeitſtimmung gut trafen und der beliebten ſüßlichen Andacht gefälligen Ausdruck gaben. Das 18. Jahrhundert repräſentiren der Venezianer *Giovan Battiſta Tiepolo* (No. **218**, 4), in welchem bei aller Flüchtigkeit ein guter Kern der heimiſchen Schule ſich erhielt, und der als Decorationsmaler Tüchtiges leiſtete, und dann der in Rom hochgeſchätzte *Pompeo Battoni,* welcher ſeine Ideale gleichfalls in der älteren Kunſt ſuchte und in ſeiner Magdalena (No. **218**, 5) Correggio nicht unglücklich nachahmte.

---

8. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Ueberaus beweglich und leicht verſchiebbar ſind in der italieniſchen Renaiſſance die Grenzen zwiſchen reiner Kunſt und dem Kunſthandwerke. Decorative Aufgaben werden dem letzteren vorzugsweiſe zugewieſen. Es bewegt ſich aber auch die monumentale Architektur und Sculptur, insbeſondere der Frührenaiſſance, gern in decorativen Geleiſen, und man würde jener nicht wenig von ihrem Reize und ihrer Bedeutung rauben, wollte man das decorative Element aus derſelben ſtreichen. Die Künſtler ſelbſt aber machten keinen Unterſchied zwiſchen Kunſt und Kunſthandwerk, waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer thätig. Ghiberti z. B., Luca della Robbia, Deſiderio da Settignano und noch viele andere Bildhauer ſpielen auch in der Geſchichte der decorativen Kunſt eine große Rolle. Hervorragende Maler hatten an der Herſtellung von Bettſtellen und Truhen Antheil und ſchmückten ſie mit Bildern, von dem Mythus, welcher den Auffchwung der Töpferei in Urbino an Raffael's Namen knüpft, ganz zu ſchweigen. Der rege Antheil der Künſtler an dem Wirken des Handwerkes hat das Feſthalten an geläuterten Formen in dem letzteren zur Folge; insbeſondere übt die Architektur einen beherrſchenden Einfluß auf die Geſtalt und den Schmuck decorativer Arbeiten aus. Die Altäre, die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur, ſogar an dem Kamine im Dogenpalaſte (No. **160**, 1) können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgeſims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlſtab, Zahnſchnitt u. ſ. w. beobachten.

Eine große Rolle ſpielen in der Renaiſſancearchitektur die ornamentalen Füllungen der Pilaſter. Sie führen den Namen Arabesken im Gegenſatz zu den horizontalen Frieſen. Aufſteigendes Rankenwerk (No. **159**, 2; No. **161**, 3 u. 4) oder Trophäen (No. **157**, 4) bilden den Kern der Decoration. Die gleichen Motive treten uns an Werken der Holzſchnitzerei, an Chorſtühlen (No. **162**, 9), Truhen (No. **164**, 6) entgegen. Durch die ſtrenge Unterordnung unter die architektoniſchen Geſetze kommt zuweilen etwas Kaltes und Abgemeſſenes in die Geräthewelt, viel häufiger aber ein vornehmes Weſen und eine wohlthuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, z. B. in Marmor, durchgeführt iſt. Und unleugbar ſchwebten den Renaiſſancekünſtlern, auch wenn ſie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuſter vor und haben Marmorwerke auf den Stil der Renaiſſancedecoration nachhaltig eingewirkt. So iſt der holzgeſchnitzte Candelaber in Siena (No. **163**, 6) offenbar aus der Nachahmung eines Marmorwerkes hervorgegangen.

Sowohl die Kirche, wie der Palaſt und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausſchmückung die Hilfe des Kunſthandwerkes an und beſchäftigten in umfaſſendſter Weiſe alle Zweige der ſogenannten Kleinkunſt. In den Kirchen ſind es die Altäre (der Wandaltar, architektoniſch gegliedert, mit Säulen und Giebel ſiegt allmählich über den freiſtehenden Altar des Mittelalters), Kanzeln, Grabmäler, Ciborien (No. **164**, 7), zur Aufbewahrung der Hoſtien beſtimmt, Taufſteine, Weihwaſſerbecken, Gitter, das Chorgeſtühl, die Candelaber und Leuchter, im Kirchenſchatze koſtbare Gefäße, Kleinodien, Prachtgewänder, welche Marmor-, Metall- und Holzarbeitern, Stickern u. ſ. w. lohnende Aufgaben darbieten.

Ehe wir noch die Paläſte der Renaiſſancezeit betreten, erblicken wir außen am Erdgeſchoß die Thürklopfer und Fackelhalter (No. **162**, 2—5). Unter den Fackelhaltern iſt der von Niccolò Groſſo oder Caparra aus Eiſen geſchmiedete am Palazzo Strozzi der berühmteſte. Im Inneren ſchmücken Kamine und Prachtmöbel die Räume, Bemalung und Vergoldung ſpielt nicht bloß an den Holzdecken, ſondern auch bei den Möbeln eine große Rolle. Auch die textile Kunſt wird gern zur Decoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, goldgeſtickte Decken und Kiſſen über den Bettſtellen, Seidendecken über den Tiſchen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig angeführt.

Wie zu allen Seiten, ſo ſteht auch in der Renaiſſance die Erzarbeit in höchſtem Anſehen. Die Technik des E r z g u ſ ſ e s, auch durch die Kanonengießereien gefördert, gelangte raſch beſonders in Oberitalien zur Vollendung und geſtattete der Phantaſie des Bildners die freieſte Bewegung. Für die wichtigſte Gattung der Bronzewerke, für die Candelaber, boten nicht die antiken Bronzeleuchter, die

auf den Stab zurückgehen, sondern die massigen ausgebauchten Marmorcandelaber das Vorbild. Die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, der reiche Blätterschmuck weisen auf Steinmuster hin (Beispiele No. **163**, 1; **164**, 8). Oberitalien ist besonders reich an Bronzecandelabern, und hier ist wieder der Candelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendste Werk. Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, so daß sie sich nicht in den Formen, sondern nur in dem Materiale von dieser unterscheiden, so berühren sich wieder Erz- und Goldschmiedearbeiten auf das engste. Waren doch Erzgießer und Goldschmiede häufig in einer Person vereinigt, und konnten die letzteren bei der Anfertigung zahlreicher Gegenstände, wie der Becken, Schalen, Gefäße (Lavori di grosseria), der Gießkunst nicht entbehren.

Für die Renaissance besonders charakteristisch sind jene Goldschmiedarbeiten, in welchen die Phantasie des Künstlers, losgelöst von allen streng architektonischen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Thierformen sich ergeht, diese zum Schmucke von Gefäßen und Geräthen verwendet und dabei die plastische und malerische Wirkung vereinigt. Edelsteine und Halbedelsteine wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, selbst Seemuscheln werden nach Farbe und Form in lebendige sinnreiche Gestalten umgewandelt, alle Theile des Gefäßes bis auf Henkel, Fuß, Griff in reichster decorativer Weise durchgebildet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das Salzfaß *Benvenuto Cellini's* (No. **118**, 5), jetzt in der Kaiserlichen Schatzkammer in Wien. Auf einem ovalen Untersatze sehen wir den Meeresgott dargestellt mit einem Schiffe als Salzfaß, ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in sich aufnehmen sollte, ringsum aber waren Land- und Seethiere, Fische, Muscheln angebracht. Benvenuto Cellini hat durch seinen Ruhm fast alle anderen Goldschmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, so daß nicht nur die besten Werke auf seinen Namen geschrieben werden, sondern die ganze Weise der Arbeit als Cellini-Stil ausgegeben wird. Doch besaß er eine stattliche Reihe von Nebenbuhlern, und waren alle in seinen Werken vorkommenden technischen Vorgänge schon früher geübt worden, so insbesondere auch die Emailmalerei, welche in der Renaissanceperiode einen neuen Charakter empfing. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemail trat das Reliefemail (émail translucide sur relief). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabstichel und feinstem Meißel hergestellt, darüber mehr oder weniger dünn die Emailfarbe aufgetragen, so daß unter der durchscheinenden Farbe die Ciselirung sichtbar bleibt, das Relief colorirt erscheint (Beispiel No. **162**, 1).

Die Arbeiten in Holz fallen theils in das Gebiet der Plaſtik, theils in den Kreis der Malerei. Die Holzſchnitzerei zeichnet ſich vor allem dadurch aus, daß ſie zwar die architektoniſchen Geſetze befolgt, aber ſich nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einläßt. Das Rahmenwerk, Füllungen und Felder, ſpielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzſculptur ſind die Thüren der vatikaniſchen Loggien, unter Clemens VII. gearbeitet, wie überhaupt die Holzſchnitzereien in den Stanzen von *Giovanni Barile* aus Siena, der mit ſeinen Bruder Antonio (Probe ſeiner Kunſt No. **159**, 4) eine reiche Thätigkeit entwickelte, die größte Beachtung verdienen. Auch die Thüre in Monte Oliveto bei Siena (No. **158**, 2) kann als ein treffliches Muſter italieniſcher Holzſchnitzerei hervorgehoben werden, während die florentiner Stühle (No. **162**, 7, 8) mit ihren Masken und Putten den nahenden Verfall der Kunſt anzeigen. Mit der Holzſchnitzerei wetteifert die eingelegte Arbeit (Intarſia) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweiſe in der Lombardei geübt und von Kloſterbrüdern, denen dieſe zur Geduld herausfordernde Arbeit zuſagte, gepflegt. Von einfachen Ranken (No. **157**, 3), Arabesken, bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenſtände wie Muſikinſtrumente, Trophäen, Vögel (No. **159**, 1) kann man die Gegenſtände verfolgen. Selbſt Architekturen, perſpektiviſche Anſichten, wurden in eingelegter Arbeit wiedergegeben. Für ſolche Werke genügte der einfache Gegenſatz heller, eingelegter Zeichnung auf dunklem Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verſchiedenen Mitteltöne hervorzubringen. Chorſtühle, Schränke, Thüren wurden am häufigſten mit Intarſien in den Feldern geſchmückt, mit eingelegter Arbeit oft auch die geſchnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählt die Kunſt der Intarſien die berühmteſten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunellesco, Giuliano da Majano; im Cinquecento ſind es vorzugsweiſe Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo u. a., mit deren Namen die vollendetſten Werke in eingelegter Arbeit verknüpft werden.

Eine glänzende Rolle ſpielt in der italieniſchen Renaiſſance die Kunſttöpferei, welche im Mittelalter unter den occidentaliſchen Völkern in Verfall gerathen war und nur im Oriente ſich in glänzender Weiſe theils erhalten, theils fort entwickelt hatte. Die Proben orientaliſcher Keramik (auf den Bogen No. **145—147**) zeigen die herrſchende farbige Decoration der Schüſſeln und Gefäße mit Blumen und Arabesken. Auch das am weiteſten vorſpringende Glied der orientaliſchen Culturwelt, die Mauren in Spanien, pflegten mit großem Erfolg dieſen Kunſtzweig und verſtanden ſich trefflich auf die Anfertigung glaſirter Thonwaaren, deren Ornamente, meiſt Blattwerk auf weißlichem Grunde, gegen das Licht gehalten einen

metallifchen gelb-röthlichen Glanz zeigen (No. **145**, 5 u. 9). Ein Hauptfitz der fpanifch-maurifchen Töpferei fcheint auf einer der balearifchen Infeln, auf Majorka, beftanden und von hier im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorliebe für ähnliche Producte nach Italien fich verpflanzt zu haben. Darauf deutet der in Italien übliche Name: Majoliken hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchfichtige weiße Zinnglafur erfunden, feine Kunft aber vorwiegend im Intereffe der architektonifchen Decoration (No. **160**, 3) und der Plaftik verwendet. Die wahre Heimath der italienifchen Majoliken, der bemalten, zinnglafirten Schüffeln, Kannen, Vafen u. f. w. ift das umbrifche Land, wo fich eine Reihe fruchtbarer Werkftätten erhoben. Wir zählen die wichtigften auf: Deruta bei Perugia, Faenza, nach welcher Stadt die Majoliken auch Faiencen benannt wurden, Pefaro, Urbino, Cafteldurante. Auch Caffagiolo in Toscana und Ferrara erfreuten fich eines großen Ruhmes.

Die befte Zeit der Majoliken umfaßt die erfte Hälfte des 16. Jahrhunderts. Anfangs begnügte man fich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Decoration hell auf farbigem, blauem oder gelbem Grunde, fpäter wagte man fich an die Reproduction von Gemälden, decorirte farbig auf hellem Grunde und lernte der Glafur einen metallifchen, faft rubinartigen Glanz zu verleihen. Letzteres verftand am beften Maeftro Giorgio oder Giorgio Andreoli († ca. 1525) aus Pavia, der fich mit zwei Brüdern in Gubbio niedergelaffen und in deffen Werkftätte, wie es fcheint, anderwärts gefertigte Thonwaaren gebracht wurden, damit er fie mit Rubinglanz verfehe. Mit den Majoliken aus Urbino find die Namen des Xanto Avello aus Rovigo (bis 1542) und Orazio Fontana verknüpft. Die Majoliken find überwiegend Prunkgefäße, nicht für den häuslichen Gebrauch beftimmt. Zu Liebesgefchenken waren wahrfcheinlich die Schüffeln beftimmt, welche ein ideales Frauenbild mit der Beifchrift: Cintia bella, Beatrice diva u. f. w. gemalt zeigen (No. **165**, 1). Durch die plaftifche Decoration find wieder andere Gefäße wie Kannen (No. **164**, 2) ausgezeichnet und fchon dadurch aus dem Kreife des gewöhnlichen Hausrathes herausgehoben. Der malerifche Schmuck wagt fich in der fpäteren Zeit an die Wiedergabe größerer Compofitionen; Kupferftiche nach Raffael, felbftändig erfundene Zeichnungen, insbefondere Battifta Franco's, werden häufig als Vorbilder benutzt. Die Farbenzahl bleibt aber ftets eine befchränkte und verleiht den Majoliken den echten decorativen Charakter.

Der Keramik benachbart find die Werke der Glaferkunft. Auch in diefer hatte es bereits die Antike zu einer erftaunlichen Größe gebracht, in der Nachahmung von Edelfteinen und Cameen durch Glaßfluß, in der Herftellung leichter, durchfichtiger, mit Glasnetzen

überfponnener Gläfer Vollendetes geleiftet. Die Byzantiner wurden die Erben der Antike, verforgten die ganze Welt mit farbigen emaillirten Gläfern. Von byzantinifchen Glasarbeitern wurde die Kunft nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuersgefahr auf der Infel Murano localifirt. In der Herftellung farbiger Gläfer blieb Venedig hinter dem Orient zurück, dagegen glänzen venezianifche Gläfer durch eine andere Eigenfchaft. Die fcheinbar körperlofe, dehnbare und biegfame Natur des Glafes wird in denfelben zu höchfter Wirkung gebracht. Ihre Millefiori- und Filigrangläfer galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verftanden z. B. Fäden verfchiedenfarbigen Glafes fo zufammenzufchmelzen, daß fie Form, Farbe und gegenfeitige Lage beibehielten und fpiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der kecken, phantaftifchen Form, welche fie den Henkeln, Füßen gaben, kam die eigenthümliche Natur des Glafes zu voller Geltung (Beifpiele in No. **165**, 4).

Die malerifche Flachdecoration befand fich von den erften Anfängen der Renaiffance an in künftlerifchen Händen. Die Frescomaler nahmen regelmäßig auch die Ausfchmückung der unmittelbaren Umgebung ihrer Gemälde als ihre Aufgabe in Anfpruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Gemälde trennen, fügten den letzteren einen decorativen Sockel und Fries hinzu, und wenn ihr Werk fich an der Decke befand, fo bedachten fie auch die architektonifchen Glieder derfelben (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Mufter folcher Decorationsmalerei bieten vornehmlich die Fresken Mantegna's und der umbrifchen Schule. Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diefe durch Feftons verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtfchnüren verdeckt. Das Gewölbe in der erften Vaticanifchen Stanze ift noch ähnlich decorirt. Als die Grottesken in der Raffaelifchen Schule zur Aufnahme gelangten, empfing die Flächendecoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Zur Farbe tritt noch das Stucco hinzu, neben der freien Nachahmung antiker Decorationsmotive macht fich befonders in den Fruchtfchnüren, Kränzen ein frifcher Naturalismus geltend. Bei allem Reichthume der Decoration bleibt diefelbe doch der Architektur untergeordnet und treten die einzelnen Bauglieder fcharf und deutlich hervor. Die Raffaelifchen Loggien bewahren für diefe Art der Decoration eine ewige Muftergeltung (No. **158**, 3). Neben Giovanni da Udine erwiefen fich Giulio Romano (in Rom und Mantua), Perin del Vaga (in Genua) als Decorationsmaler befonders fruchtbar. In ihren fpäteren Gewölbemalereien offenbart fich die Abhängigkeit von der antiken Gewölbedecoration noch ftärker, als diefes in den Loggien der Fall ift.

Die Flächenbemalung fchränkt fich nicht auf die inneren Räume der Kirchen und Paläfte ein, auch die Faffadenmalerei ift in

der Renaiſſanceperiode beliebt. Von einzelnen figürlichen Darſtellungen an dieſem oder jenem Theile der Faſſade ſtieg man zur vollſtändigen Bemalung der Faſſade empor, wobei entweder die letztere als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darſtellungen bedeckt wurde oder die maleriſche Decoration ſich enger an die architektoniſche Gliederung anſchloß, dieſelbe belebte oder theilweiſe erſetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit (Chiaroscuro) kommen gleich häufig vor; für buntfarbigen Faſſadenſchmuck zeigten die oberitalieniſchen Städte, beſonders Venedig, eine große Vorliebe. Eine Abzweigung der Faſſadenmalerei iſt die Sgraffitomalerei, in Toskana (No. **160**, 2) und Rom reich vertreten. Die Mauer wird mit einem doppelten, einem unteren ſchwarzen, und einem oberen weißen Mörtelüberzuge bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegſchaben bewirkt. Sie erſcheint dann ſchwarz auf hellem Grunde.

B. DIESSEITS DER ALPEN.

1. Malerei und Plastik im 15. Jahrhundert.

a. Die niederländiſche Malerſchule.

Ein organiſches Wachsthum aus einheitlichen Wurzeln, dieſes beneidenswerthe Schickſal der italieniſchen Kunſt, war der nordiſchen Kunſt nicht beſchieden. Die Elemente alter und neuerer Bildung durchdringen ſich hier nicht zu harmoniſchen Formen, die Welt reiner Schönheit bleibt der theils rauheren, theils ernſteren, gedankenſchweren nordiſchen Natur lange verſchloſſen. Für die Stellung der nordiſchen Kunſt in der neueren Zeit erſcheint es zunächſt bezeichnend, daß die Architektur nicht die führende Rolle übernimmt. Bis in das ſechzehnte Jahrhundert wird dieſſeits der Alpen im gothiſchen, freilich zur handwerksmäßigen Uebung herabgeſunkenen Stile gebaut. Die mit der Architektur eng verbundene Sculptur und auch die volksthümliche Holzſchnitzerei verlaſſen gleichfalls nur langſam die gewohnten Geleiſe, dagegen zeigt ſich auf dem Gebiete der Tafelmalerei ſchon im fünfzehnten Jahrhundert die ſchöpferiſche Macht der künſtleriſchen Perſönlichkeit. Der Kreis ihrer Thätigkeit wird durch den Umſtand, daß die Kunſtpflege weſentlich im ſtädtiſchen Bürgerthume ruht, in hohem Maße einge-

ſchränkt. Die große monumentale Kunſt findet keine Förderung. Die Anſchauungen und Beſtrebungen der beſten Künſtler ſtehen nicht ſelten im Gegenſatze zu dem Lebenskreiſe, in welchem ſie ſich bewegen, und ſie ſind gezwungen, in der einfachſten, unſcheinbarſten Weiſe ihre Gedanken zu verkörpern. Der Kupferſtich und Holzſchnitt beſitzt im Norden eine ganz andere Bedeutung als in Italien. Sie boten dem gedankenreichen, aber in der maleriſchen Ausführung innerlich und äußerlich gehemmten Künſtler ein willkommenes Ausdrucksmittel, in welchem er ſeiner ſchöpferiſchen Geſtaltungskraft die geringſten Schranken geſetzt ſah. Auch das iſt für die Stellung der bildenden Künſte im Norden charakteriſtiſch, daß nicht die großen einheitlichen Völker, welche im ſtaatlichen Leben herrſchten, nicht Franzoſen und Deutſche, ſondern ein romaniſch-germaniſch gemiſchter Seitenſtamm, der vlämiſch-walloniſche in den ſüdlichen Niederlanden lange Zeit in der Kunſt der Malerei den Ton angab und die beiden Nachbarn, Frankreich und Deutſchland, von ſich abhängig machte.

In Deutſchland zeigen ſich zwar im vierzehnten Jahrhundert und am Anfange des folgenden auf mehreren Punkten Anfänge eines reicheren Betriebes der Malerei. In Böhmen ſammelte der am franzöſiſchen Hofe erzogene Kaiſer Karl IV. Künſtler verſchiedener Nationalitäten um ſich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen bauen und mit Bildern ſchmücken. Doch blieb die Prager Schule ohne Nachfolge und ohne dauernden Einfluß. Mehrere Städte, wie Ulm, Nürnberg, ſetzen die im tieferen Mittelalter begonnene Kunſtthätigkeit fort. Die Zünfte und einzelne Patrizierfamilien ſorgten dafür, daß auch die Kunſt zur Ehre der Stadt und zu eigenem Ruhme durch ihre Werke beitrage. Nürnbergs rechter Aufſchwung zu künſtleriſcher und kunſtgewerblicher Blüthe beginnt erſt in dem 14. Jahrhundert und läßt ſich ſeitdem bis in das 16. Jahrhundert verfolgen. Geht man dieſer Entwickelung nach, ſo ſieht man, wie ſich allmählich die Phantaſie von den mittelalterlichen Traditionen loslöſt.

Hätten ſich zahlreichere Tafelbilder aus der guten gothiſchen Periode erhalten, ſie würden ſtets denſelben Typus zeigen, der uns in dem Fragmente eines größeren weſtfäliſchen Altarwerkes, die Frauen am Grabe (No. **219**, 1), engegentritt. Schlanke, geſtreckte Verhältniſſe, in den Geſichtszügen das Streben, einen gemeſſenen Ernſt mit Zierlichkeit zu verbinden, die Gewänder in geraden Falten herabfließend, die feſten dunklen Umriſſe mit kräftigen Farben ausgefüllt, das ſind die wichtigſten Kennzeichen der älteren Bildwerke. Im weiteren Verlaufe der Entwickelung wird die Zierlichkeit der Köpfe immer mehr betont, die Schlankheit der Verhältniſſe gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf ge-

qracht. Zur Vergleichung diene die aus der Nürnberger Lorenzkirche ſtammende Tafel (No. **219**, 2). Deutlicher, als in Nürnberg, offenbart ſich die allmähliche Wendung von dem mäßig belebten Idealismus der Darſtellung zu einem näheren Anſchluß an die Natur in Köln, welche Stadt ſchon im Mittelalter wegen der Tüchtigkeit ihrer Maler berühmt war. Der hergebrachten Auffaſſung ſteht der ſog. Clarenaltar im Kölner Dome noch ziemlich nahe. Er bildet einen großen Schrein, innen mit holzgeſchnitzten Figuren, außen auf den Flügeln mit dünn und licht auf Goldgrund gemalten Darſtellungen aus dem Leben Jeſu geſchmückt (Fragment No. **219**, 3). Auf dem Boden des mittelalterlichen Idealismus ſteht auch noch die Madonna mit den heiligen Frauen im Paradiesgarten (No. **219**, 7), welches Bild dem Kreiſe des Meiſters *Wilhelm* zugeſchrieben wird. Dieſen rühmt eine Chronik als den beſten Maler in allen deutſchen Landen und ſetzt ſeine Thätigkeit um das Jahr 1380 an. Ob er identiſch ſei mit einem in Rathsurkunden erwähnten Maler Wilhelm von Herle († 1378), ſteht darin. Ein ungleich größerer Fortſchritt ſpricht aus dem Dombilde, welches mit gutem Grunde dem ſonſt wenig bekannten, wahrſcheinlich aus der Nachbarſchaft von Conſtanz ſtammenden Meiſter *Stephan Lochener* († 1451) zugeſchrieben wird. Der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar zeigt bei geſchloſſenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (No. **219**, 4), auf den Flügeln die h. Urſula mit ihrem Gefolge (No. **219**, 5) und den h. Gereon mit ſeiner Reiterſchaar, welche gleichfalls zur Anbetung des Chriſtkindes pilgern. In den ſchlanken Fingern, dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weiſen die volleren rundlichen Züge des Madonnengeſichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige treue Nachbildung der Kleiderſtoffe, des Schmuckes auf eine ſchärfere Beobachtung der äußeren Erſcheinungsformen hin, deren Darſtellung freilich, wie die ungelenken Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten ſtieß. Die ſtattliche Zahl von Tafelbildern, welche ſich dem Stile des Meiſters Stephan anſchließen, wie die Madonna im Kölner Muſeum (No. **219**, 6), deutet einen großen Einfluß desſelben und eine weitere Verbreitung ſeiner Richtung an. Doch kam es in Köln ſo wenig wie in Nürnberg, zu einer ſtetigen Fortbildung der Schule. In der niederländiſchen Malerei, welche gleichzeitig in die Höhe kam, fanden beinahe alle deutſchen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihr beſtes Muſter, welchem ſie faſt ausſchließlich folgten.

Noch iſt es nicht vollſtändig gelungen, die Wurzeln der altniederländiſchen Kunſt mit der wünſchenswerthen Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahr-

hundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formenſinn. In den Sculpturen (Tournay) beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht ſelten, wie in dem Faltenentwurfe, auf Koſten der Schönheit. Die Prachtliebe der burgundiſchen Fürſten, unter deren Herrſchaft die Niederlande 1382 kamen, bewies ſich wenigſtens in zweiter Linie auch den bildenden Künſten förderlich. Schließlich beſtimmte doch eine hervorragende Perſönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schickſal der niederländiſchen Kunſt. Die Erfindung der Oelmalerei durch *Hubert van Eyck* macht in der That Epoche in der Kunſtübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenoſſen bewunderte und beneidete Blüthe ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Die Farben mit Oel zu miſchen und zu binden beſtand zwar längſt z. B. bei der Bemalung der Sculpturen. Die herrſchende Technik in der Tafelmalerei war aber ein ſchichtenweiſes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, ſo daß man die Untermalung erſt trocknen ließ, ehe man auf dieſelbe die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, auffetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemiſcht auf die Tafel mit feinem Pinſel aufgetragen. Jetzt aber wurden die mit Oel verriebenen Farben flüſſig aufgeſetzt, die Töne auf der Tafel ſelbſt in einander verſchmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abſtufung der letzteren und zugleich eine große Leichtigkeit, Durchſichtigkeit des Colorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Ineinanderfließens der Farben, wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben, ſo fand der im niederländiſchen Volke ruhende Trieb, ſich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieſes auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur ſelbſt in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck. Daß zuerſt Hubert van Eyck dieſe Malweiſe eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenſo iſt das traditionelle Datum ſeiner Erfindung: 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig entfernt. Ueber die Lebensverhältniſſe des merkwürdigen Mannes ſind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maeſtricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ ſich mit ſeinem viel jüngeren Bruder *Jan* in Gent nieder, wo er mit vollſtändiger Sicherheit erſt 1424 nachgewieſen werden kann. Er lebte hier als angeſehener Maler und empfing von einem reichen Patricier, Jodocus Vydt, den Auftrag, in deſſen Familienkapelle in S. Bavo eine Tafel zu malen. Das iſt der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert ſtarb bald

nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von ſeinem Bruder Jan fortgeſetzt und 1432 vollendet. Der Genter Altar, deſſen Beſtandtheile gegenwärtig an mehreren Orten zerſtreut aufbewahrt werden, iſt ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden die letzteren geöffnet, ſo erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Geſtalten Gott-Vaters mit der Jungfrau Maria und dem Täufer, mit ſingenden und muſicirenden Engeln, und endlich das erſte Elternpaar (No. **220**, 1). In den letzteren Geſtalten ſowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung ſchärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künſtler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken ſtrebte, doch läßt die Behandlung der Gewänder, die Malerei der Kleinodien auch hier das ſorgfältigſte Naturſtudium erkennen. Die untere Mitteltafel (No. **221**, 1) ſchildert die Anbetung des Lammes. Dasſelbe ſteht, von knieenden Engeln verehrt, auf einem Altar, vor demſelben im Vordergrunde erhebt ſich der Brunnen des Lebens, zu deſſen Seiten rechts die Apoſtel und die Vertreter der chriſtlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidniſche Helden zur Andacht ſich verſammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers ſtrömen noch zahlreiche andere Schaaren mit heiligem Eifer zu, links Gruppen ſtattlicher Reiter, rechts Büßer, Einſiedler und Pilger (No. **221**, 2), unter denen der rieſige Chriſtoph hervorragt. Bei geſchloſſenen Flügeln ſehen wir die Verkündigung mit einem reizenden Ausblick auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodocus Vydt und ſeiner Gattin. Den Antheil der beiden Brüder an dem Werke ſcharf abzugrenzen, hat ſeine Schwierigkeiten. Selbſt die Theile, die am wahrſcheinlichſten Jan van Eyck zufallen, die Flügel, zeigen eine größere Kunſt, als ſie ſeine ſpäteren ſelbſtändig componirten Arbeiten beſitzen. Bewunderungswürdig iſt im Mittelbilde die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterſchaar gemalt, auch der landſchaftliche Hintergrund mit feinem Sinne für die Natur und mit großer Kunſt geſchildert.

Der Lebenslauf *Jan van Eyck's* liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johann's von Bayern im Haag; nach dem Tode desſelben trat er 1425 in die Dienſte Philipp's des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reiſen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugieſiſchen Prinzeſſin nach Liſſabon, 1428) ausſchickte. Seinen gewöhnlichen Wohnſitz hatte Jan van Eyck in Brügge, wo er 1440 ſtarb. Der glänzenderen äußeren Stellung entſprechend iſt das erhöhte Selbſtgefühl, das ſich in dem häufigen Signiren ſeiner Bilder kundgiebt. Er iſt aus dem Kreiſe der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichthum und Tiefe der Phantaſie zeichnen ſeine Bilder nicht aus. Das Vortrefflichſte leiſtet er im Porträt-

fache, wodurch ſich auch vielleicht die Gunſt, die er in höfiſchen Kreiſen genoß, erklärt. Selbſt in religiöſen Schilderungen, z. B. in der Madonna mit den hh. Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (No. **221**, 4), überragen die Porträtfiguren, hier die knieende des Stifters de Pala weit die anderen Geſtalten. Porträts von der Hand Jan van Eyck's, bald beglaubigt, bald aus ſtiliſtiſchen Gründen ihm zugeſchrieben, beſitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und ſeine Braut). Das letztere ſtreift bereits an eine genremäßige Auffaſſung (Braut und Bräutigam ſtehen in einem ſchmucken Zimmer und reichen ſich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns förmliche Genrebilder Jan van Eyck's, z. B. eine Badeſtube, beſchrieben. Zahlreich ſind ſeine Madonnenbilder, einzelne, im kleinſten Maßſtabe ausgeführt, z. B. die Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchſichtigkeit des Lufttones, treffliche Perſpective wahre Juwelen der Kunſt. Nur mit dem Madonnentypus kann man ſich nicht immer befreunden, auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters. Ein Beiſpiel, wie Jan van Eyck Frauen bildet, zugleich eine Probe der reichen landſchaftlichen Staffage, die er anzubringen liebte, bietet die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Muſeum aus dem Jahre 1437 (No. **221**, 3).

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte ſein Ruhm alle anderen Maler. Kein Künſtler von hervorragender Bedeutung wird neben ihm genannt. Erſt nach ſeinem Tode traten mehrere Maler, die man früher alle als ſeine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund, ſo *Petrus Chriſtus* in Brügge, in den Jahren 1444—1472 erwähnt, deſſen h. Eligius (Privatbeſitz in Köln) uns einen Goldſchmied in ſeiner Werkſtätte thätig zeigt und wieder die Vorliebe der altflandriſchen Maler, religiöſe Darſtellungen mit lebensfriſchen Zügen auszuſtatten, beweiſt. *Hugo van der Goes* aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eyck's zugezählt. Ueber ſein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog ſich im Alter in ein Kloſter zurück und ſtarb im Wahnſinne 1482 — beſitzen wir ziemliche Kunde, wenig wiſſen wir über ſeinen inneren Entwickelungsgang. Ein einziges Werk von ihm iſt gut beglaubigt, die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaſo Portinari gemalte Altartafel, welche ſich in der Sammlung des Hoſpitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (No. **220**, 5) ſtellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln iſt die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen geſchildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen ſo weitreichenden Ruhm erworben wie *Roger van der Weyden* oder, wie er auch

genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren, erst in ziemlich vorgerückter Jugend bei der Malerzunft hier 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Roger bereits 1436 in fester und angesehener Stellung als Stadtmaler in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und vom alten Cosimo Medici Bilder bestellt erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Kundschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathhaus mit vier großen Leinwandbildern, die Macht der Gerechtigkeit versinnlichend. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaume (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Geburt Christi mit Flügeln, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai u. s. w. Sein Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (No. **220**, 3), tauchen bei Roger auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die besonders gerühmte Kreuzabnahme, die Grablegung (No. **220**, 4). Seine Phantasie besitzt eine entschiedene Neigung zum Dramatischen, Pathetischen, sein Formensinn, an dem Studium der Steinsculpturen gebildet, einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor unsere Augen, bis in die fernsten Straßen gestattet er uns einen klaren Einblick. Nur die satte, warme Färbung, das Helldunkel Jan van Eyck's wird vermißt. Den Zeitgenossen jedoch erschien Roger's Weise musterhaft. Kein flandrischer Künstler übte auf dieselben einen so großen Einfluß wie Roger. Aus seiner Schule schöpften deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; derselben entstammten auch mehrere heimische Meister. Von *Dierick Bouts* wird es aus stilistischen Gründen vermuthet, in Bezug auf Memlinc durch alte Nachrichten bestätigt.

Dierick Bouts kam aus Harlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptsitz hatte und als hervorragende Meister ein Albrecht von Ouwater und Gerhard (Gerrits) von Harlem gerühmt wurden, um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Roger, wie die eckige derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmuthende Gestalten verkörpert werden, der bis zum Pathetischen gesteigerte Ausdruck. Im Colorit weicht er von seinen Vorgängern merklich ab: er giebt den Schatten gern einen grauen Ton, verschmilzt die Farben feiner und weiß sie wirkungs-

voll zu ſtimmen. Als ſein Hauptwerk gilt der große, jetzt verſtreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, altteſtamentariſche Speiſungen als Vorbilder des Abendmahles und der Communion ſchildernd, werden in München (Melchiſedec, Mannaleſe) und in Berlin (Paſſah, Speiſung des Elias durch einen Engel) bewahrt, das Mittelbild (No. **221**, 6) befindet ſich an der urſprünglichen Stelle.

Hans Memlinc, deſſen Vorname auf deutſche Abſtammung gedeutet wird, tritt uns urkundlich erſt am Schluſſe der ſiebziger Jahre, in Brügge ſeßhaft, entgegen. Seine ſelbſtändige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl ſeiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künſtlers daſelbſt zurückgeführt werden kann, ſteht dahin. Das Anfangs- und Endglied ſeiner Kunſt bilden das berühmte Jüngſte Gericht in der Danziger Marienkirche, bereits 1473 von einem Danziger Kaperſchiffe erbeutet, und der mächtige Flügelaltar in der Marienkirche in Lübeck, mit der Kreuzigung als Mittelbild (Gruppe aus derſelben No. **220**, 6), welches das Datum 1491 trägt. Doch iſt Memlinc's Antheil an beiden Werken nicht vollkommen ſicher geſtellt. Das Urtheil über den Meiſter wird am wenigſten von der Wahrheit abirren, wenn es ſich auf die in ſeiner Heimat Brügge, insbeſondere im Johannishospitale daſelbſt bewahrten, gut beglaubigten Gemälde ſtützt. Eine ſtattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geſchaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina und Scenen aus dem Leben des Täufers und Evangeliſten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem ſie verehrenden Stifter (No. **221**, 5) und endlich den Urſulakaſten, welcher in überaus feiner Ausführung in ſechs Bildern die Legende der h. Urſula erzählt. Die zuſammenfaſſende Betrachtung lehrt Memlinc als einen Künſtler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurückſteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am beſten, die Frauenköpfe zeigen auserleſenere Typen, als ſie ſonſt in der altniederländiſchen Schule vorkommen, ſeine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, ſein lebendiger Naturſinn läßt ihn die landſchaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausſtatten.

Als Memlinc (ca. 1495) ſtarb, war bereits ein anderer Maler in Brügge zu Geltung und Anſehen emporgeſtiegen: *Gerard David* aus Harlem, deſſen äußeres, übrigens wenig bewegtes Leben vom Jahre 1488, wo er zum Zunftvorſtande gehört, bis zu ſeinem Tode 1523 verfolgt werden kann. Er ſchließt ſich der Richtung Memlinc's auf das Zierlich-anmuthige (Madonna mit h. Jungfrauen und Engeln in Rouen) an und zeichnet ſich durch einen hochausgebildeten Sinn für die landſchaftliche Natur aus.

2. *Die deutſche Kunſt im fünfzehnten Jahrhundert.*

Die Kunſt der Oelmalerei, von den Niederländern ſo trefflich ausgeübt, erregte bei allen Völkern neidiſche Bewunderung. Niederländiſche Bilder wurden in Italien und Spanien begehrt, niederländiſche Maler in Italien, z. B. Genua, Urbino, beſchäftigt, nach der pyrenaeiſchen Halbinſel gerufen. Franzöſiſche Maler wie *Jean Foucquet* in Tours (ca. 1415 bis nach 1475), der berühmte Miniaturmaler, ſtanden unter niederländiſchem Einfluſſe, und vollends die deutſche Malerei befindet ſich ſeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Banne der niederländiſchen Kunſt, deren Realismus überdieß der herrſchenden Richtung entſprach. Ein reger Verkehr waltete zwiſchen den Niederlanden und den rheiniſchen Städten. Hier gewann daher auch naturgemäß die Eyck'ſche Schule (Roger van der Weyden oder Dierick Bouts?) die reichſte Nachfolge. Wir ſind nicht im Stande, die Perſonen zu ſchildern, welche am Niederrhein die Kunſt in dieſer Weiſe weiterführten, wir müſſen uns in den meiſten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtſchaftsgrade zuſammenzuſtellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Beſitzer eines Hauptwerkes, zu gruppiren. Die Schwierigkeit wird weſentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meiſter Werkſtätten unterhielten, wir aber nur ſelten zwiſchen der Werkſtattarbeit und den eigenhändigen Werken ſcharf unterſcheiden können. Techniſche Eigenthümlichkeiten laſſen ſich bei den niederrheiniſchen Malern wohl erkennen, ebenſo beſtimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Geſellen vererbt werden können; der perſönliche Hauch aber, welcher ein Werk erſt zum vollen Eigenthum dieſes und keines anderen Künſtlers macht, fehlt in den meiſten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt ſich vor und ſchiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewöhnung und neuer Erwerb nicht harmoniſch verbunden. Der häufig vorkommende goldene oder teppichartige Hintergrund erſcheint z. B. nicht im Einklange mit den derb natürlichen Geſtalten, welche ſich vor dieſem Hintergrunde bewegen und nicht ſelten ein gar grobes Leben wiederſpiegeln. Auch das Colorit zeigt zwar Kraft und Glanz, aber keine feinere Durchbildung. Zu den hervorragendſten Malern zunächſt in Köln gehören der Meiſter der Lyversbergiſchen Paſſion (Kölniſches Muſeum), deſſen Thätigkeit ſich von 1463—1480 verfolgen läßt, und der andere Meiſter, welcher den Altar des h. Bartholomaeus (München) und den Thomas- und Kreuzaltar im Kölniſchen Muſeum geſchaffen hat. Etwas jünger, aber auch maleriſch durchgebildeter erſcheint *Johann Joeſt*

in Calcar, von welchem die Flügelbilder an dem großen Altarfchreine in der Pfarrkirche zu Calcar (No. **222**, 3) herrühren.

Schwächer als in der niederrheinifchen Schule, immerhin aber noch erkennbar, hat der niederländifche Einfluß auf Weftfalen und Schwaben gewirkt. Dort (Liesborner Meifter) kommt noch der ältere ideale Zug zum Vorfchein. Aus Schwaben wanderten zwar auch Maler zu ihrer Ausbildung nach Flandern; der bedeutendfte Vertreter diefer Provinzialfchule aber, *Bartholomäus Zeitblom*, aus Ulm, etwa feit 1480 thätig, zeigt doch nur geringe Anklänge an die niederländifchen Meifter. Abgefehen von den ihm eigenthümlichen Kopftypen, ift auch die Art der Gewandung wie das der feineren Abtönung entbehrende, gleichfam erhitzte Colorit für ihn befonders charakteriftifch. Die Probe feiner Kunft (in No. **222**, 5) ift einem der vielen Flügelaltäre, die er mit Bildern fchmückte, entlehnt. Der andere Flügel fchildert die Verkündigung.

Ein einziger deutfcher Maler des 15. Jahrhunderts gewann Weltruhm und wurde fchon von den Zeitgenoffen hoch gepriefen: *Martin Schongauer* in Colmar. Sein Geburtsjahr (nach 1440) fteht nicht feft, fein Todesjahr 1488 dagegen ift ziemlich ficher beglaubigt. Alte Ueberlieferungen machen ihn zum Schüler Roger's. Die Abhängigkeit von der niederländifchen Schule offenbart fich in dem knittrigen Faltenwurfe, in den Kopftypen, befonders der Frauen, und anderen äußeren Zügen. Martin Schongauer's berühmteftes, freilich fo wenig wie alle anderen Tafelbilder urkundlich beglaubigtes Gemälde: die Madonna im Rofenhage in S. Martin in Colmar aus dem Jahre 1473, weift aber noch auf eine ihm eigenthümliche Phantafierichtung, auf einen milden, dem Anmuthigen, foweit die Wiedergabe desfelben ihm möglich war, zugekehrten Sinn hin. Diefer gibt fich auch in den ihm zugefchriebenen Altarflügeln im Colmarer Mufeum kund, von welchen der eine die Madonna vor dem Chriftkinde knieend, der andere den h. Antonius (No. **222**, 2) darftellt. Das Madonnenbild bringt ein in der umbrifchen Schule beliebtes Motiv in die Erinnerung. Noch größer als in der Malerei erfcheint Schongauer's Bedeutung im Fache des Kupferftiches. Schon längere Zeit war der letztere geübt und gepflegt worden. Der nur nach feinem Monogramme bekannte Meifter E. S. vom Jahre 1466 zeigt fchon beträchtliche technifche Fortfchritte und führt den Grabftichel mit großer Feinheit. Martin Schongauer bleibt aber doch der erfte Künftler des Nordens, deffen Name offenkundig mit der Kupferftecherkunft in Verbindung gebracht wird. An hundert Blätter und darüber, von ihm felbft erfunden, rühren von feiner Hand her, ausgezeichnet nicht allein durch die fefte und doch zarte Zeichnung, fondern auch durch warme Empfindung und fprechenden Ausdruck. Außer zahlreichen

Madonnen und Einzelblättern mit der Kreuztragung, Christus am Kreuze (No. **222**, 1) u. a. verdient namentlich die geschlossene Folge der Passion in zwölf Blättern hervorgehoben zu werden. Auch an dramatische Compositionen wagt sich Schongauer (Schlacht zwischen Christen und Mauren), selbst die phantastische Richtung (Versuchung des h. Antonius) bleibt ihm nicht fern.

Hält man in den deutschen Landen Umschau, so bemerkt man beinahe in allen Städten gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts ein rühriges künstlerisches Treiben, aber nirgends einen eigentlichen Fortschritt, eine stetige Nachfolge. Ueberall tauchen einzelne Namen auf, fast überall stößt man auf diese oder jene Proben tüchtiger Kunstfertigkeit, ohne daß aber eine geschlossene Schule ersteht. Es bleibt in der Regel bei bloßen Ansätzen, welche bald und plötzlich abbrechen. Zum Theil hängt dieses mit der handwerksmäßigen Gesinnung der meisten Künstler zusammen, mit ihrer Genügsamkeit an technischer Vollendung. Dann aber übte die architektonische Umgebung insbesondere auf die Sculptur eine ungünstige Wirkung. Der gothische Stil in seiner spätesten Ausbildung lehrte die Bildhauer nicht das Gleichmaß und die harmonische Gliederung der Composition. Fehlte jenem doch selbst das Ebenmaß und die Symmetrie. Die Bauformen der Renaissance aber, in Italien die fruchtbarste Schule für Maler und Bildhauer, waren noch völlig unbekannt. Daher fand sich auch kein Gegengewicht zu dem herrschenden Streben nach kräftiger Natürlichkeit der Schilderung durch den Rhythmus der Linien, das schöne Gleichmaß der Anordnung. Die mitgetheilten Proben der süddeutschen Bildnerei, für welche eben so gut Muster aus anderen Landschaften hätten angeführt werden können, bestätigen diese Beobachtungen.

In Schwaben ragt über alle bekannten Bildhauer der Ulmer Meister *Jörg Syrlin,* seit 1458 genannt, hervor. Ihm dankt der auch durch den reichen Inhalt der Darstellungen ausgezeichnete Schmuck des Chorgestühls im Ulmer Dome (1474) den Ursprung. Auch der Fischkasten in Ulm, mit einer gothischen Steinpyramide gekrönt, welcher drei Ritter (No. **124**, 1) vortreten, rührt von ihm her. Von einem Manne geschaffen, welcher wesentlich in der Holzschnitzerei groß gezogen war, zeigt die ehemals bemalte Figur des Ritters eine unmittelbare Anlehnung an die frische wirkliche Natur. Sonst verhalten sich Steinsculpturen, wie z. B. das Fragment von dem Marmorgrabstein Kaiser Ludwig's in der Münchener Frauenkirche (No. **125**, 1), von einem „Hans dem Steinmeißel" gearbeitet, offenbart, noch längere Zeit gegen den ungebundenen Naturalismus etwas spröde. Dieser feiert dagegen in den gewöhnlich bemalten Holzsculpturen seine größten Erfolge. Die Reliefbilder, z. B. jenes von dem prächtigen Hochaltar zu Blaubeuren in Schwaben (No.

124, 2) und das andere, welches von der Mofel ftammt (No. **125**, 9) erfcheinen vollftändig in der Weife von Gemälden componirt. Malerifch wirkt auch die Uebernahme der Zeittracht in die religiöfe Plaftik, wie das Beifpiel der h. Margaretha mit dem als Bär dargeftellten Teufel an der Kette (No. **124**, 5) zeigt. Den Kampf zwifchen dem älteren und neueren Stile der Gewandung gibt die überaus ausdrucksvolle Madonna aus der bei München gelegenen Kirche Blutenburg, wohl fchon dem 16. Jahrhundert angehörig, (No. **124**, 3) kund, während die Johannesftatue (No. **124**, 4), einem großen Schnitzaltare in der Kirche zu Befigheim, in der Nähe von Stuttgart entlehnt, in der Behandlung des Nackten, wie des knittrigen Mantels, fchon den unverhüllten Realismus aufweift. Beachtung verdient das Reliefbild der Madonna, welches gleichfalls von einem Schnitzaltare herrührt, in München (No. **124**, 6). Der Kopftypus der Madonna mit den kräftig üppigen Formen und dem aufgelöften Haare hat feine Beliebtheit bis in das 17. Jahrhundert bewahrt.

Es ift kaum zufällig, daß unter den berühmteften Holzfchnitzern aus dem Schluffe des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts Angehörige des Küftenlandes und der Alpenländer genannt werden. Von *Hans Brüggemann* ift der große Altar im Schleswiger Dome gefchnitzt worden, mit Statuetten (No. **125**, 10) und zahlreichen Reliefs, welche die Paffion, zum Theile nach Dürer's Kupferftichen, erzählen. Als einer der tüchtigften Holzfchnitzer im deutfchen Süden gilt Michael Pacher aus Brunneck in Tirol, von welchem der Altar in S. Wolfgang (1481) ftammt. In den Küftenländern (von Holftein bis Pommern) und in den Alpen hat fich die Holzfculptur bis zu unferen Tagen herab als Volkskunft erhalten. Fifcher, Hirten (außer ihnen auch die Bergleute in den Oftländern) haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Ausbildung ihrer Handfertigkeit im Schnitzen verwendet. Aber gerade diefe Volksthümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwickelung der Holzfculptur und erklärt die Thatfache, daß fich der rafche Fortfchritt nicht an diefe Kunftgattung heftet, in der hiftorifchen Schilderung die Holzfchnitzerei gegen die Steinfculptur und insbefondere gegen die vornehmere Erzkunft zurücktreten muß.

Der Volksglaube hat längft Nürnberg als den Vorort altdeutfcher Kunftübung geprieſen. Die wiffenfchaftliche Forfchung wies nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegeftätten der Kunft nach, ließ aber im Wefentlichen den Ruhm Nürnbergs unverfehrt. Man darf in Wahrheit von einer Gefchichte der Nürnberger Kunft fprechen, die mit Michael Wohlgemuth's und Adam Krafft's Wirken anhebt und mit der Schule Dürer's und der Gußhütte der Familie Vifcher fchließt.

Drei Meifter ftanden am Schluffe des 15. Jahrhunderts an der

Spitze der Nürnberger Künstlerschaar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstwerkstätte Michael Wohlgemuth. Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ *Veit Stofs* als junger Mann die Heimat und übersiedelte nach Krakau, wo er eine reiche Wirksamkeit entfaltete und offenbar auch Familienbeziehungen anknüpfte. Seine Nachkommen wurden in Krakau und in Siebenbürgen nachgewiesen. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und seit dieser Zeit erst tritt er als lebendiges Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Sein Hauptwerk ist der englische Gruß (No. **124**, 7), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitzt und von einem gleichfalls geschnitzten, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons, die Freuden Mariae in Reliefbildern darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt an einer Kette schwebend von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche herab. Aus einer Nürnberger Kirche stammt auch das Relief der Verkündigung in Hannover (No. **125**, 2), ganz im Stile der gleichzeitigen Nürnberger Malerei gehalten. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozesse verwickelte Mann starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Sculptur, *Adam Krafft,* fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greisenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datirte Werk stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig componirte Relief des städtischen Wagemeisters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghauses (No. **125**, 4). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Thätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb 1507, angeblich im Spitale zu Schwabach) schuf er alle die großen Werke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das sogenannte Schreyer'sche Begräbniß, drei Relieftafeln, außen zwischen zwei Strebepfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung der Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde erhöhte den malerischen Eindruck des Werkes, welchen die an drei Wänden fortlaufende Composition ohne alle Gliederung und Trennung der Scenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Ketzel, welcher eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternommen hatte, arbeitete er die sieben Stationen oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha. Diese Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturalistische Züge,

erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem erften Stationsbilde (No. **125**, 5), welches die Begegnung des hart gefchlagenen, mit dem Kreuze beladenen Chriftus mit feiner Mutter darftellt, ift der Contraft der zufammenbrechenden Mutter mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben, ebenfo auf dem fiebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (No. **126**, 2) in ergreifender Weife gefchildert. Anfehnlich, nicht allein durch die Größe (15 überlebensgroße Figuren) fondern auch durch die gute Zeichnung und forgfältige Modellirung des Körpers Chrifti, erfcheint die Grablegung (No. **126**, 1) in der Holzfchuher'fchen Kapelle auf dem Johanniskirchhofe, welche erft nach dem Tode des Meifters vollendet wurde. Die größte Bewunderung aber erregte fchon bei den Zeitgenoffen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (No. **156**, 5), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ift mit zahlreichen Reliefs aus der Paffionsgefchichte und Statuetten gefchmückt. Die architektonifche Decoration zeigt die manierirten Formen des gothifchen Stiles, an welchen offenbar der Bildhauer großes Behagen fand und deren fpielendes Wefen (z. B. fpiralförmig gewundene Fialen) er mit großer technifcher Gefchicklichkeit in dem fpröden Steinftoffe wiedergab. Ift der Gefammteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zierraten nicht erfreulich, fo beweifen doch Einzelheiten die tüchtige plaftifche Kunft des Meifters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft felbft mit feinen Gefellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines ficheren Blickes für das Porträt kennen, welcher auch fonft in den plaftifchen Denkmälern jener Zeit fich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gothifchem Rankenwerke eingerahmt (eine Probe von einem unbekannten fchwäbifchen Meifter No. **127**, 4), die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Mufter bietet, knitterig und in mechanifcher Weife gezeichnet, in den Köpfen prägt fich aber meiftens ein frifches, kräftiges Leben aus. So auch bei Adam Krafft, auf welchen außer den angeführten beglaubigten Werken noch eine Reihe Nürnberger Sculpturen zurückgeführt werden, wie z. B. die anmuthige Madonna, welche nach einer in Nürnberg herrfchenden Sitte die Ecke eines Privathaufes fchmückt (No. **125**, 3). Den Namen Adam Krafft's hat nicht Localpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunftgenoffen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung feiner Werke mit den Leiftungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbft *Tilman Riemenfchneider* (feit 1483 genannt) tritt

bei aller Tüchtigkeit gegen den Nürnberger Meifter zurück. Würzburg ift der Hauptfchauplatz feiner Thätigkeit gewefen, fein berühmteftes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaifer Heinrich's II. und feiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs gefchmückten Sarkophage ruhen. Die Probe feiner Kunft (No. **125**, 7), aus der bei Würzburg gelegenen Kirche zu Maidbrunn entlehnt, und hier in großem Maßftabe ausgeführt, fagt uns, daß ihm der Ausdruck in den einzelnen Köpfen beffer gelang, als die (fchlecht gefchloffene) Anordnung der ganzen Gruppe.

Michael Wohlgemuth, neben Adam Krafft der bekanntefte Vertreter der älteren Nürnberger Kunft, wurde in früherer Zeit gern als der Typus des befchränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der fchlecht und recht, ohne daß feine künftlerifche Perfönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Befteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erft die neuere Forfchung hat Wohlgemuth's Bild in helleren Farben gemalt, feine künftlerifche Bedeutung kräftig betont. Vieles bleibt freilich noch, fowohl was fein äußeres Leben, wie feine innere Entwickelung anbelangt, dunkel. Nach den gewöhnlichen Angaben ift Wohlgemuth 1434 in Nürnberg geboren und hochbetagt 1519 geftorben. Erfchwert wird das Urtheil über ihn durch den Umftand, daß er eine große Werkftätte unterhielt, aus welcher umfangreiche Altarwerke hervorgingen und wo der Antheil der Gefellen felten fcharf von feiner perfönlichen Thätigkeit abgefondert werden kann. Altäre lieferte er für eine Kirche in Hof (die Flügel jetzt in München), für die Nürnberger Auguftinerkirche (die Flügel diefes Peringsdörffer'fchen Altars find in der Moritzkapelle in Nürnberg), für die Stadtkirche in Schwabach, für die Marienkirche in Zwickau. Das Innere diefes letzteren Altarfchreines zeigt neun lebensgroße polychromirte Statuen, an den Flügeln malte Wohlgemuth Scenen aus der Kindheit (die Geburt Chrifti No. **222**, 4) und Paffion Chrifti. Nicht vergeffen darf der Antheil werden, welchen Wohlgemuth mit feinem Stieffohne Wilhelm Pleidenwurf an der Ausfchmückung der Schedel'fchen Weltchronik (1493) mit Holzfchnitten nahm. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreife bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer feine künftlerifche Erziehung verdankt.

---

2. Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

1. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unabläſſiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schickſale ſeine Größe ab. Genoß er auch unter ſeinen Mitbürgern nicht geringes Anſehen, ſo vermißte er doch in ſeiner Kunſt eine reiche und nachhaltige Förderung. In ſeinem beſonderen Fache, der Malerei, bei der Beſtellung umfangreicher Altarwerke, hatte ſich die Handwerksübung ſo ſehr eingebürgert, daß wer der Hilfe der Geſellen entbehren, in ſeine Werke die ganze Tiefe und Kraft der perſönlichen ſchöpferiſchen Phantaſie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt ſich die verhältnißmäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlaſſen hat. In ſeiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrſamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, ſich die Lebensweisheit des klaſſiſchen Alterthums anzueignen, ſogar von poetiſchen Empfindungen durchſtrömt. Was aber Willibald Pirkheimer und die anderen Humaniſten Poeſie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, den künſtleriſchen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, inſofern er ſelbſt der Gelehrſamkeit zuneigte und ſcharfſinnigen Unterſuchungen, theoretiſchen Aufgaben gern nachging. Schon die Zeitgenoſſen rühmen von ihm, daß die Kunſt der Malerei die mindeſte unter ſeinen Naturgaben geweſen wäre. Mit Lionardo da Vinci's Univerſalität läßt ſich die Vielſeitigkeit ſeiner Intereſſen, die Vorliebe, die Kunſt auf allgemeine wiſſenſchaftliche Grundſätze aufzubauen, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menſchlichen Körpers beſchäftigten ihn bereits am Anfange ſeiner Laufbahn; ununterbrochen ſetzte er ſie bis zu ſeinem Tode fort, ohne ſie vollſtändig abzuſchließen. Erſt nach ſeinem Tode wurden die „vier Bücher von menſchlicher Proportion" in den Druck gegeben. Gegen dieſes Werk treten für die künſtleriſche Würdigung Dürer's ſeine beiden anderen älteren Schriften, die „Unterweiſung der Meſſung mit dem Zirkel und Richtſcheit", 1525, und der „Unterricht zur Befeſtigung der Städte, Schlöſſer und Flecken" zurück. Was er über die Geſetzmäßigkeit der Maße des menſchlichen Körpers theoretiſch ergründet hatte, ſuchte er auch in einzelnen künſtleriſchen Schöpfungen anſchaulich zu geſtalten. Aus Normalfiguren iſt der Kupferſtich mit Adam und Eva aus dem Jahre 1504 entſtanden, und für einen anderen Kupferſtich, welcher einen unbeirrt von den Schrecken des Todes und der Hölle durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter mit dem Tod und Teufel — darſtellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien eines wohlproportionirten

Reiters zurück. In feinen Schriften fteht Dürer beinahe vollftändig auf dem Boden der Renaiffance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältniffe bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künftlerifchen Anfchauungen. Nicht unbedingt und namentlich nicht rafch huldigt er dagegen in feinen künftlerifchen Schöpfungen dem Geifte der Renaiffance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Decoration verwenden. Perfönliche Neigungen, heimifche Ueberlieferungen ließen ihn die längfte Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunftweife gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaiffance fich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht, er erhob fie aber nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingiltigkeit, fondern fteigerte das Charakteriftifche und fchärfte den befonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergeftalten, welche einer folchen Steigerung nicht zugänglich find, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Sckickfale gezeichneter Menfchen mit markirten Zügen und von kräftig ausgearbeitetem Gepräge. Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen feiner Gemälde, aber nicht immer weiß er die an fich kräftigen Töne harmonifch zu ftimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abfchnitten feines Lebens, nach der venezianifchen Reife (1506) und am Abend feines Lebens, wo er felbft freimüthig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und abfonderlichen Geftalten viel zu fehr geliebt, erreicht er auch in feinen Gemälden hohe Vollendung. Befaß Dürer nicht von Natur einen fo reichen Farbenfinn wie manche feiner Zeitgenoffen, fo überragt er fie dafür durchgängig durch feine feine Empfindung für landfchaftliche Schönheit. Klar bauen fich feine Hintergründe auf, in Duft find feine Fernfichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechfeln wirkungsvoll ab. Vollends unvergleichlich erfcheint Dürer's Erfindungsgabe. Der Phantafie keines anderen Künftlers feiner Zeit entftrömt eine folche Fülle felbftändiger Gedanken, keiner gebietet über einen fo mächtigen Reichthum entfprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darftellungen aus feiner Jugend abfieht, find faft alle Compofitionen fein perfönliches Eigenthum. Gerade zu unerfchöpflich ift er im Erfinden. Selbft wenn er denfelben Gegenftand mehrmals behandelt, weiß er ihm ftets immer neue Seiten abzugewinnen. Und diefe Schöpferkraft bewährt fich ebenfo gut, wenn er einzelne Geftalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllifche Scenen ausmalt oder dramatifche Ereigniffe voll Pathos und leidenfchaftlichen Lebens fchildert. Diefe Seite

feines Geiftes fchätzten fchon die Zeitgenoffen in vollem Maße und borgten fleißig von Dürer. Aus diefem Grunde befitzen auch Dürer's Zeichnungen eine fo hervorragende Bedeutung im Kreife feiner Werke. Sie find die unmittelbarften Aeußerungen feiner Phantafie, geben feine Conceptionen am treueften wieder und zeigen feine erfinderifche Kraft in ihrem ganzen Reichthume. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele derfelben behandelte, belehrt uns auch, daß er diefelben feinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig anfah. Bei einem Manne, deffen Leben in unabläffigem Ringen und Streben nach Vollendung, in immer tieferer Entfaltung feines künftlerifchen Vermögens verfließt, ift die hiftorifche Betrachtung vorzugsweife berechtigt.

Albrecht Dürer's Vorfahren hatten ihre Heimath in Ungarn, waren vielleicht magyarifchen Stammes und adeligen Gefchlechtes. Sie führten nach einer nicht unwahrfcheinlichen Vermuthung den Namen Ajtós (zu deutfch Thüre) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürer's, die offene Thüre, fpricht jedenfalls zu Gunften diefer Annahme. Dürer's Vater, Albrecht, ein Goldfchmied, war auf feiner Wanderfchaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte fich hier niedergelaffen. Aus feiner Ehe mit einem Goldfchmiedstöchterlein, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren, der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unfer Albrecht Dürer. Zuerft im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkftätte Michel Wohlgemuth's. Schon aus Dürer's Knabenzeit befitzen wir Proben feiner Zeichenkunft, ein Selbftporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Cabinet von Handzeichnungen und Kupferftichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferftichcabinet). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderfchaft, welche ihn bis Pfingften 1494 von der Vaterftadt fern hielt. Seine Reifeziele find nicht vollftändig bekannt. Alte Nachrichten weifen nach Kolmar, wohin ihn Schongauer's Werkftätte lockte, und nach Straßburg. Ziemlich allgemein wird angenommen, daß Dürer fchon damals auch Venedig befucht hatte. Jedenfalls lernte er fchon in jener Zeit Stiche Mantegna's kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reife oder bald darauf in nähere Berührungen, mit Jacopo dei Barbari, auch Jacob Walch genannt, deffen geheime Weisheit in der Proportionslehre der junge Dürer ihm nicht wenig neidete. Unmittelbar nach der Heimkehr fchloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Gefchäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen feiner Freunde fpäter als wenig glücklich gefchilderte Ehe und gründete feinen felbftändigen Hausftand. Aus den Werken der neunziger Jahre, mehreren

Porträts, dem ſog. Dresdener Altar (Maria, das ſchlafende Chriſtkind anbetend im Mittelbilde, die hh. Antonius und Sebaſtian auf den Flügeln) u. a., muß die große Holzſchnittfolge: die Apokalypſe, in fünfzehn Blättern, hervorgehoben werden. Zum erſten Male ſehen wir hier von Dürer die Kunſt des Holzſchnittes benutzt, um eine zuſammenhängende Reihe von Compoſitionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Meſſer des Holzſchneiders die Linien der Dürer'ſchen Vorzeichnung nur grob und ſtumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzſchnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen ſeiner Phantaſie in den weiteſten Kreiſen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzſchnitt geadelt, in den Kreis der wirkſamen künſtleriſchen Ausdrucksweiſen eingeführt. Daß durch den Holzſchnitt das Charakteriſtiſche der Dürer'ſchen Kunſt feſtgehalten wird, zeigen am beſten die vier Reiter aus der Apokalypſe (verkleinerte Nachbildung No. **226**, 1). In grimmigem Zorne ſtürmen ſie einher, um die Menſchheit zu vernichten. Das phantaſtiſch Erhabene kommt in dieſem Blatte zu vollkommener Geltung. Dürer fand den Holzſchnitt ſo paſſend für die Wiedergabe ſeiner gedankenreichen poetiſchen Compoſitionen, daß er nach Vollendung ſeiner „heimlichen Offenbarung" (1498) daran ging, auch die Paſſion Chriſti und das Marienleben in großen Holzſchnittblättern als geſchloſſene Folgen herauszugeben. Das dramatiſche Element ſtellte Dürer in der „großen Paſſion" in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unſeren Augen die Leidenſchaften der erregten Volksmenge entrollt, in ſcharfen Gegenſätzen bewegt ſich die Handlung. Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im „Marienleben". Hier kam ihm ſein tiefes Verſtändniß der landſchaftlichen Natur zu Statten, hier ſtört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darſtellung am wenigſten. Die Gegenwärtigkeit der Darſtellung gewinnt nur, wenn wir in der Scene der Geburt Mariä in die Wochenſtube einer deutſchen Bürgersfrau hineinblicken, in der „Ruhe in Aegypten" (ſtark verkleinert No. **225**, 2) ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emſig ſchafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig ſpinnt. „Die Ruhe in Aegypten" iſt eine der wenigen Schilderungen Dürer's, in welchen ein fröhlicher Humor (die ſpähneſammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck empfängt. In der „Heimſuchung" (No. **225**, 3), wie in der Flucht nach Aegypten erſcheint die landſchaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt. Erſt nach mehreren Jahren kamen dieſe Holzſchnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Chriſti in ſiebenunddreißig Blättern erzählt (kleine Paſſion), zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einſchnitt in ſein Leben bildete, war die Reiſe nach Venedig am Ende des

Jahres 1506. Ein volles Jahr und darüber währte ſein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürer's Stimmungen, ſein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal ſeiner Wirkſamkeit daſelbſt iſt das „Roſenkranzfeſt“, im Auftrage der deutſchen Kaufleute für den Altar in ihrer Kirche S. Bartolommeo gemalt, ſpäter vom Kaiſer Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldeſammlung des Kloſters Strahow) bewahrt wird. Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Chriſtkinde, zu ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute ſchlagend. Zu beiden Seiten aber knieen Papſt und Kaiſer und die Vertreter der Chriſtengemeinde, welche von der Madonna, dem Chriſtkinde und dem h. Dominicus (dem Patron der Roſenkranzbrüderſchaft) mit Roſen bekränzt werden.

Ungern ſchied Dürer von Venedig. „O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer“, klagte er ſeinem Freunde Pirkheimer. Doch eröffnete ſich ihm in den nächſtfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirkſamkeit und wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit, ſich auch als Maler hervorzuthun, geboten. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Pittigalerie) beſtellt hat, wiſſen wir nicht. In den Geſtalten des erſten Menſchenpaares bemüht ſich Dürer ſein Ideal ſchöner Körperbildung zu verwirklichen. Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jacob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider iſt dieſes letztere durch Feuer zu Grunde gegangen und nur in einer Copie des Jobſt Harrich erhalten. Der Verluſt bleibt umſo mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürer's wiſſen, mit welcher Sorgfalt der Künſtler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern beſitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an dieſen unzweifelhaft die Geſellen einen großen Antheil. Nur an Umfang, nicht an Kunſtwerth ſteht dem Heller'ſchen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhauſe in Nürnberg 1511 ſchuf. Für die weiſe Bedachtſamkeit Dürer's auch bei dieſem Werke ſpricht der Umſtand, daß er für den holzgeſchnitzten Rahmen (No. **174**, 1) ſelbſt die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen das Allerheiligenbild bekannt (No. **225**, 1), wird gegenwärtig in der kaiſerlichen Galerie in Wien bewahrt. Oben ſchwebt, von einer ſtattlichen Heiligenſchaar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität ſchließend, kniet anbetend die chriſtliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, vom Papſt und Kaiſer angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandſchaft ſteht, auf eine Tafel ſich ſtützend, in ſtattlicher Pelzſchaube der Meiſter ſelbſt. Zur vollen-

deten Charakteriftik der einzelnen Geftalten, zum idealen Schwunge der Compofition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdifchen Schauplatze des Vorganges, hinzu. Die nächftfolgenden Jahre zeigen Dürer vorwiegend mit dem Grabftichel und mit Verfuchen, die Kupferftichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, befchäftigt. Er radirte mit der Nadel, ätzte die Platten und fchuf jene wunderbaren Blätter, welche eben fo fehr von feiner vollkommenen Beherrfchung der Kunft, wie von der Richtung feiner Phantafie auf das Tieffinnige, Gedankenreiche Zeugniß ablegen: den Ritter, Tod und Teufel (1513), die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle (1514). Derfelben Zeit entftammen auch die anmuthigften feiner Madonnenblätter. Dürer läßt fonft das Matronenhafte zu fehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus feiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume fitzend, dem Chriftkind eine Birne reicht (1511) und der Maria auf dem anderen Kupferftiche, in welchem fie das Kind an fich drückt, ihre Wange gegen fein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und fchildert das Mutterglück mit feinfter Empfindung. Auch fein Meifterftück im Fache des Holzfchnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diefen Jahren (1511) gezeichnet.

Hatte bis dahin Dürer fich keiner vornehmen Gönnerfchaft erfreut — nur der Kurfürft Friedrich der Weife bedachte ihn mit Aufträgen — fo follte fich diefes Verhältniß jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaifer Maximilian in nähere Beziehungen. Doch reiften aus der Freundfchaft des Fürften nicht die erwarteten Früchte. Dürer wurde vorwiegend mit der wenig dankbaren Aufgabe befchäftigt, die allegorifche Verherrlichung des Kaifers, wie fie deffen gelehrte Freunde nach einem weitfchweifigen Programme erfonnen, in die Bildform zu übertragen. Der Triumph des Kaifers follte dargeftellt werden, nach einer damals beliebten Idee, mit allem Aufwande von allegorifcher Poefie, und reich belebt durch Schilderungen aus des Kaifers ereignißvollem Leben. In langem Triumphzuge fchritten Herolde, Träger von Trophäen und Ehrenkränzen, Vertreter mannigfacher Nationen einher, auf einem pomphaft gefchmückten Triumphwagen faß der Kaifer mit feiner Familie, eine riefige Triumphpforte bildete den Abfchluß des Werkes. Es ift für die einflußreiche Stellung, welche der Holzfchnitt in der deutfchen Kunft gewonnen hatte, bezeichnend, daß der Triumph in Holzfchnitt ausgeführt werden follte. Dürer hielt fich fleißig an die Arbeit, entwarf mehrere Gruppen des Triumphzuges, zeichnete den Triumphwagen und ließ nach feinen Vifierungen durch Hieronymus Andreae die Holzftöcke (zweiundneunzig an der Zahl) zur Triumphpforte fchneiden. Ungleich zufagender, als

dieſe in der Erfindung doch vielfach trockenen Compoſitionen, mußte ihm eine andere für den Kaiſer unternommene Arbeit erſcheinen. Kaiſer Maximilian hatte ein für ſeinen ausſchließlichen Gebrauch beſtimmtes Gebetbuch verfaſſen und bei Schönſperger in Augsburg prachtvoll drucken laſſen. Die Blätter desſelben ſchmückte Dürer mit Randzeichnungen. Hier konnte ſich Dürer's Phantaſie ungehindert ergehen. Mit kalligraphiſchem Schnörkel, der zuweilen in Blätterwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt der Gebete ſich frei anſchließend, bald Geſtalten voll mächtigen Ernſtes, bald humoriſtiſche Scenen hinein. (Die Probe von den Randzeichnungen des in der Münchener Bibliothek bewahrten Gebetbuches [No. **224**, 3], iſt aus den Motiven zweier Blätter zuſammengeſetzt.)

Nach Kaiſer Maximilian's Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiſer ihm bewilligten Gnadengelder auch von deſſen Nachfolger beſtätigt zu empfangen. Da Kaiſer Karl V. in den Niederlanden weilte, ſo machte ſich Dürer mit Weib und Magd und einem ſtattlichen Vorrath ſeiner Kunſtblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reiſetagebuch Dürer's hat ſich erhalten. Wir leſen in demſelben von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zu Theil wurden, von zahlreichen Bildniſſen, die er zeichnete, und kleineren Bildern, die er malte. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterſtadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei ſeinem ſcharfen und ernſten Geiſte und bei ſeiner tiefen religiöſen Empfindung konnte er von derſelben nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falſche) Nachricht von Luther's Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künſtler faßte er ſein Glaubensbekenntniß in einer künſtleriſchen Schöpfung zuſammen. Er verehrte dem Rathe Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apoſtel Johannes mit Petrus und Paulus mit Marcus (No. **224**, 2) gemalt hatte. Johannes und Paulus ſind die Hauptgeſtalten. Während Johannes (in rothem Mantel) ſinnend in das geöffnete Buch blickt, das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geſchloſſen, faßt mit ſtarker Hand das Schwert und blickt zornmuthig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und mannhafte Vertheidigung derſelben — daraufhin ſind offenbar der Charakter und die Züge der Apoſtel gerichtet; aus dieſem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgeſtalten geſchaffen. In Bibelſtellen, welche Dürer eigenhändig unter die Bilder auf die Tafeln geſchrieben (ſie ſind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Copien in Nürnberg befeſtigt worden) ſprach er ſeine Abſicht noch deutlicher aus.

So find die vier Apoftel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein koftbares Denkmal der religiöfen Stimmung des Meifters, zugleich aber ein lebendiges Zeugniß der fiegreichen Ueberwindung aller früheren formellen Schranken feiner Kunft. Die feine, bis in das Kleinfte forgfältige Ausführung ift geblieben, aber ein plaftifches Element in der Modellirung der Gewänder durch Abftufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffaffung der Köpfe erfcheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie fich fchon aus der populären Bezeichnung der Apoftel als „Temperamente" ergibt. Diefelbe Vollendung offenbart das gleichzeitig gemalte Porträt des alten Hieronymus Holzfchuher. Charakterfiguren und Bildniffe entfprachen der Richtung, welche Dürer's Phantafie in feinen letzten Jahren genommen hatte, am beften. Er ftarb 1528 am 6. April, an demfelben Jahrestage wie Raffael, in feinem 57. Jahre, nachdem er fchon längere Zeit von Kränklichkeit heimgefucht worden war.

Die abfchließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürer's künftlerifche Fruchtbarkeit verweilen. Sie ift gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgefehen, zählen die Verzeichniffe feiner Werke 104 Kupferftiche, über 170 Holzfchnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter den letzteren viele, welche mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt find, wahre Proben des geduldigen Fleißes darftellen z. B. das Doppeltäfelchen mit Simfon und Chrifti Auferftehung, die kolorirten Pflanzen- und Thierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürer's Fruchtbarkeit ift der Reichthum feiner inneren Entwickelung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, felbft von antiken Werken nahm er Kenntniß. Er verfenkte fich dann in feinen großen Holzfchnittfolgen in die überlieferte heimifche Kunftweife. Hier und dort bewahrt er feine volle Selbftändigkeit. Er wird weder zu einem Manieriften, noch begnügt er fich, die bekannten Typen der Paffionsfpiele, wie die meiften anderen Maler und Holzfchnitzer einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umfchau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene tief bewegte und poetifch geftimmte Gemüth, deffen Wiederfchein fich in mehreren phantafievollen Kupferftichen (Melancholie u. f. w.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der feft in Stimmung und Formen abgefchloffenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunftperiode wurde.

Dürer's Werkftätte zog fchon frühe Malergefellen an. Noch vor Dürer's venezianifcher Reife trat in diefelbe der aus Nördlingen ftammende *Hans Leonard Schäufelein* (?1476—1540) ein, der namentlich im Fache des Holzfchnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, feit 1515 in feiner Vaterftadt fich anfiedelte

und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathhauſe: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Hauptkirche: Kreuzabnahme) thätig auftrat. Auch *Hans von Kulmbach* († ca. 1522), urſprünglich ein Schüler des Jacopo dei Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürer's Werkſtätte. Sein bedeutendſtes Werk iſt die Anbetung der Könige (**226**, 4), in der Compoſition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürer's Einfluß erfuhr ferner *Hans Springinklee* († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzſchneider geſchätzt. Von Schülern aus Dürer's ſpäterer Zeit wird namentlich *Georg Pencz* erwähnt, der ſeit 1523 ſelbſtändig arbeitete und in dürftigen Verhältniſſen 1550 verſtarb. Mehrere Porträts haben ſich von ſeiner Hand erhalten; noch größer iſt ſeine Fruchtbarkeit als Kupferſtecher, wobei er es liebte, zuſammenhängende Blätterfolgen zu ſchaffen z. B. eine Reihe berühmter Liebespaare, die Schilderung verderblicher Frauenherrſchaft, die Geſchichte des ägyptiſchen Joſeph (No. **225**, 4), des Tobias u. a. An Georg Pencz ſchloſſen ſich die beiden Beham an (Sebald Beham 1500 bis ungefähr 1550 und Barthel Beham 1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlsſtadt's und Thomas Münzer's Gehör geſchenkt und mußten ſich wegen ihrer Gottloſigkeit vor dem Rathe verantworten. *Sebald Beham* führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er ſich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzſchnitten und Kupferſtichen (No. **223**, 8, No. **224**, 8—10), unter welchen die Schilderungen aus dem derben Bauernleben durch die friſche lebendige Charakteriſtik beſonders feſſeln, ging aus der Werkſtätte des leicht und raſch arbeitenden Künſtlers hervor. Das berühmteſte Malerwerk Sebald's iſt eine bemalte Tiſchplatte mit der Geſchichte Bathſeba's (im Louvre). *Barthel Beham* ſiedelte ſich 1527 in München an und trat in die Dienſte des Herzogs Wilhelm von Bayern. Dadurch erklärt ſich die große Zahl fürſtlicher Porträts (No. **223**, 7), welche Barthel geſchaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeſchriebener Altarbilder iſt der Urſprung nicht völlig ſicher geſtellt. Auch als Kupferſtecher war Barthel Beham thätig, zeichnete hier nicht allein bibliſche und mythologiſche Geſtalten und Figuren aus dem Alltagsleben (No. **224**, 7), ſondern entwarf auch, italieniſchen Muſtern folgend, viele Ornamente für Goldſchmiede und Metallarbeiter. Beſonders von dieſer Seite ihrer Wirkſamkeit her führen die beiden Beham und mehrere ihnen nahe ſtehende Kupferſtecher (Altdorfer, Aldegrever, Binck, Pencz, Broſamer) den Namen der Kleinmeiſter. Gemeinſam iſt denſelben die virtuos geübte Technik, ſo daß ſelbſt die kleinſten Blätter eine klare und ſcharfe Zeichnung zeigen, ferner die Anlehnung an die Renaiſſance in den decorativen Motiven und die engere Berührung mit dem Kunſthandwerke. Man erkennt deutlich, daß die deutſche

Kunft in diefem Zeitalter ihre Wurzeln und ihre Gönner faft ausfchließlich im ftädtifchen Kleinbürgerthume befitzt. Für diefen Kreis paßten auch trefflich die Hiftorien, bald biblifchen, bald profanen, mythologifchen Inhaltes, mit ihrer hausbackenen aber grundehrlichen, naiv wahren Auffaffung des Inhaltes. Man wird unwillkürlich an die zahlreichen „Hiftorien" des Nürnberger Dichters Hans Sachs erinnert, der nicht in Dürer, wohl aber in den fogenannten Kleinmeiftern fein malerifches Spiegelbild findet. Uebrigens läßt fich die Gruppe der Kleinmeifter nicht fcharf abgrenzen, ebenfo wenig darf in der tüchtigen Kupferftichtechnik, welche bis zum Schluffe des Jahrhunderts andauert, die einzige beachtenswerthe Seite der deutfchen Malerei nach Dürer's Tode erblickt werden.

Es erhielt fich der Sinn für landfchaftliche Schönheit lebendig, wie die Bilder und Zeichnungen des viel befchäftigten *Albrecht Altdorfer,* feit 1505 in Regensburg anfäffig und hier 1538 verftorben, zeigen. Auch im Porträtfache, in den gemalten, wie in den durch Kupferftich und Holzfchnitt reproducirten Bildniffen bewahrten fich die deutfchen Künftler den Ruhm naturwahrer Auffaffung, fefter Zeichnung, fcharfer Charakteriftik. Selbftverftändlich gelingen männliche Bildniffe beffer als Frauenporträts. Als Beifpiel mag das Selbftporträt (No. **225**, 5) des aus Köln ftammenden *Jacob Binck* dienen, welcher in früheren Jahren als Kupferftecher eifrig wirkte, fpäter in Kopenhagen auch als Porträtmaler auftrat. Eine tüchtige Hand bekunden ferner die Porträts des *Heinrich Aldegrever* in Soeft (1502 bis nach 1555), eines wackeren Vorkämpfers der Reformation. Mannigfache Einflüffe kreuzen fich in feiner Kunftweife; auch von Dürer zeigt er fich angeregt, namentlich in der Technik des Kupferftiches, in welchem Fache feine Hauptftärke liegt. Man zählt von ihm beinahe 300 Stiche religiöfen (No. **224**, 4) und profanen Inhalts (Probe aus feinen Hochzeitszügen No. **224**, 5). Auch als Ornamentftecher entwickelte der zum Goldfchmied erzogene Aldegrever eine große Fruchtbarkeit (No. **175**, 10).

Man geht fchwerlich irre, wenn man auch in dem künftlerifchen Wirken des *Lucas Cranach* (1472—1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meifter Lucas (doch wohl Müller und nicht Sunder, gewöhnlich aber nach feinem Geburtsorte Kronach im Fränkifchen benannt) dankt feine große Volksthümlichkeit den freundfchaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbefondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er feinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürften Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargeftellten Perfönlichkeiten (Luther [No. **223**, 3], Melanchthon, Katharina von Bora u. a.) feffeln unfer Intereffe und laffen die Schranken feiner künftlerifchen Begabung in den Hintergrund treten. Gar mannigfacher Art find

die Gegenſtände ſeiner Schilderungen. Sie umfaſſen das religiöſe Gebiet (No. **223**, 2 u. 4), mythologiſche Figuren (Venus mit Amor), Schwänke (Jugendbrunnen). Von deſto geringerem Umfange iſt die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopftypen und bringt immer dieſelben Trachten an. Er liebt ein helles Colorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, ſo daß die Bildflächen wie aus einem Guſſe erſcheinen, zeichnet ſcharf, aber nicht immer richtig, und vermag die Farben ſelten harmoniſch zu ſtimmen.

Nimmermehr darf Lucas Cranach mit Dürer verglichen werden, welcher durch die Tiefe und den Reichthum der Phantaſie, wie durch die Fülle der Kunſtmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunſtfache, ſein Gegenbild in dem Erzgießer *Peter Viſcher*. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerſchule ihre Vollendung erreicht, ſo ſchließt Peter Viſcher die Entwickelung der lokalen Sculptur ab. Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange des Meiſters räthſelhaft und unentſchieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Viſcher um das Jahr 1455 geboren. Er erreichte ein hohes Alter und ſtarb erſt am 7. Januar 1529. Da erſcheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigſte Lebensſahr überſchritten hatte, noch als Greis eine vollſtändige Umwälzung ſeiner künſtleriſchen Anſchauungen und ſeines Formenſinnes in ſich erfuhr und ſchließlich auch in die neue Formenwelt ſich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gothiſchen Weiſe feſthielt, folgte er in der ſpäteren Zeit den Spuren der italieniſchen Renaiſſance. Iſt dieſer Umſchwung auf die elaſtiſche Natur des Meiſters oder auf die Thatſache zurückzuführen, daß ſein Sohn Hermann 1515 „Kunſt halb“ nach Rom gezogen war und den Vater ſowie die gleichfalls in der Gußhütte beſchäftigten Brüder auf die italieniſchen Muſter aufmerkſam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umſtand wird verſchieden gedeutet. Wir wiſſen, daß Peter Viſcher, zuerſt in Verbindung mit ſeinem Vater, dann allein, ſpäter von ſeinen Söhnen unterſtützt, eine Gußhütte leitete. War er ein bloßer Erzgießer, der nur das Modell herſtellte und den Guß beſorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu ſeinen Werken gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Viſcher nach fremder Viſierung, ſo, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern goß. Für die Grabplatte (ſie iſt jener des Grafen Hermann von Henneberg [No. **127**, 1] ſehr ähnlich) lieferte Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er ſelbſtändig verfuhr, läßt ſich nicht immer entſcheiden.

Jedenfalls bilden die in der Werkſtätte Peter Viſcher's geſchaffenen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der

deutfchen Kunft. Ueberaus zahlreich find diefelben; bis nach Breslau und Krakau, Meißen und Lübeck hatte fich Vifcher's Ruhm verbreitet, fo daß bei Beftellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigften Gattung der älteren deutfchen Plaftik, überall gern an ihn gedacht wurde. Auch für das mächtige Denkmal, welches fich Kaifer Max in der Innsbrucker Hofkirche noch bei feinen Lebzeiten errichten ließ, wurde die Mitwirkung Peter Vifcher's (1513) angerufen, einzelne der Statuen, welche das Grabmal umgeben, in feiner Werkftätte gegoffen. Als Beifpiel der früheren Kunftweife Peter Vifcher's fei das Hochgrab des Erzbifchofs Ernft von Magdeburg (No. **126**, 5) hervorgehoben, mit Wappenbildern und Statuetten in gothifchen Nifchen an den Seiten des Sarkophages und mit der rundgearbeiteten Statue des Erzbifchofs auf dem Deckel desfelben. Das Hauptwerk feines Lebens ift das weltberühmte Sebaldusgrab (No. **126**, 4). Mit der Herftellung eines Tabernakels über dem filbernen Sarge des Heiligen hatten die Kirchenmeifter fich fchon lange befchäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen laffen. Die Ausführung des Planes verzögerte fich. Erft im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vifcher übergeben, welcher es mit Hilfe feiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit Reliefbildern aus dem Leben des h. Sebaldus gefchmückt ift, ruht der filberne Sarkophag; umgeben wird derfelbe von einem architektonifchen Gerüfte, das den Doppelzweck erfüllt, einen ficheren Verfchluß des Silberfarges zu bilden — daher die Pfeiler dicht gefchart find — und mit einem auf diefen Pfeilern emporfteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Diefes Gerüfte zeigt in den unteren Theilen noch gothifche Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaiffanceftil über. An die Stelle der Pyramiden treten kuppelartige Auffätze, die fich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gothifirenden Einzelheiten feltfam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mifchung alter und neuer Formen, fo erfcheint der plaftifche Schmuck desfelben fchon vollkommen in die letzteren gekleidet. Diefes gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologifch-allegorifchen Geftalten am Unterbaue, fondern auch von den zwölf Propheten- und Apoftelfiguren an den Pfeilern. Namentlich die letzteren, in größerem Maßftabe als die Propheten ausgeführt, zeichnen fich durch würdig ernfte, lebendige Auffaffung und Mannigfaltigkeit der Charakteriftik aus (No. **127**, 3). Das Einleben in die Renaiffancekunft, das mit jedem Jahre immer mehr fich fteigert, wird auch in dem Regensburger Epitaph, zu Ehren der Margaretha Tucherin 1421 errichtet, offenbar. Der Hintergrund zeigt einen Renaiffancebau, die Gruppe im Vordergrunde, Chrifti Begegnung mit den Schweftern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe und

der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (No. **127**, 2). Ein Prachtgitter, welches die Fugger 1513 bei Peter Viſcher beſtellten, das aber nach langen Wechſelfällen erſt 1540 im Nürnberger Rathhauſe aufgeſtellt wurde, iſt leider in unſerem Jahrhundert ſpurlos verſchwunden und nur nach erhaltenen (modernen) Zeichnungen zu würdigen. Auch kleinere Zierwerke gingen in ſpäterer Zeit aus der Viſcher'ſchen Werkſtätte hervor, ſo eine Statuette eines Bogenſchützen im Nürnberger Rathhauſe, ein Relief mit Orpheus und Eurydice u. a. In *Pancraz Labenwolf* (1492—1563), dem auch das bekannte Gänſemännchen zugeſchrieben wird, fand die Schule Peter Viſcher's noch einen tüchtigen Vertreter; die Gießkunſt ſelbſt erhielt ſich in Nürnberg bis in das 17. Jahrhundert in weitem Anſehen.

2. *Hans Holbein.*

Mit Nürnberg wetteiferte während der Reformationsperiode in politiſcher Macht, im Reichthum der Bürger und in künſtleriſcher Bedeutung Augsburg. Einen wichtigen, für die Entwicklung der lokalen Kunſt einflußreichen Zug haben beide Städte gemeinſam: für Augsburg wie für Nürnberg bildete der Verkehr mit Oberitalien, insbeſondere mit Venedig, ein wichtiges Lebenselement. Nach Venedig wieſen die Handelsbeziehungen hin, an den Univerſitäten von Padua und Bologna wurden die Patrizier in den humaniſtiſchen Kreis eingeführt, die Kenntniß oberitalieniſcher Kunſt bewirkte eine Aenderung des Geſchmackes und reizte zur Nachahmung. Die Mittlerrolle für Augsburg übernahm vornehmlich die Buchdruckerkunſt. Deutſche hatten den Buchdruck nach Italien verpflanzt, hier bei Zierdrucken die Anwendung der Renaiſſanceornamente kennen gelernt und die Freude an denſelben in ihre Heimat zurückgebracht. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beſchäftigte Erhard Ratdolt (ſeit 1486 in ſeiner Vaterſtadt wieder angeſiedelt und hier 1528 verſtorben) der erſte, welcher in ſeinen Drucken Initialen im Renaiſſancegeſchmack anwendete. Wenige Jahrzehnte ſpäter erhob ſich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunſt. Unternehmende Buchdrucker wie Johann Schönſperger bereiteten ſorgſam die Ausgaben illuſtrirter Prachtwerke vor. Ihnen ſtanden treffliche Formſchneider wie Joſt Dienecker (ſeit 1512 namentlich angeführt) zur Seite, ebenſo hervorragende Zeichner wie H. Schäufelein (Theuerdanck) und *Daniel Hopfer*, dieſer beſonders unermüdlich in der Herſtellung reich geſchmückter Brodüren und Initialen. Auch *Hans Burckmair* (1473—1531), der zu den angeſehenſten Augsburger Malern zählt, entwickelte als Illuſtrator eine große Fruchtbarkeit. Burckmair gehört zu den Künſtlern, deren Hilfe

Kaiser Max bei seinen literarisch-künstlerischen Plänen in Anspruch nahm. Von ihm rühren viele Blätter des großen Triumphzuges her, so wie die Illustrationen zu der phantastischen Lebensbeschreibung des Kaisers, welche Treitzsaurwein unter dem Titel: „Weisskunig" verfaßt hatte u. s. w. Auch Einzelblätter sind von Burckmair gezeichnet worden, wie z. B. der Tod als Würger (No. **226**, 2), welches Blatt, im Original mit mehreren Platten gedruckt, eine farbige Wirkung (Clairobscur) besitzt. Als Maler fand er in dem Katharinenkloster zu Augsburg längere Zeit reiche Beschäftigung. Aus seinen späteren Jahren stammt ein Flügelaltar in der Augsburger Galerie. Das Mittelbild schildert Christus am Kreuze, auf den Außenflügeln sind Kaiser Heinrich II., eine besonders stattliche Figur, und der h. Georg (No. **226**, 3) dargestellt.

Den glänzenden Namen in der Kunstgeschichte verdankt aber Augsburg der Familie *Holbein*, welche hier ihre Geburtsstätte und zum Theile ihre Werkstätte besaß. *Hans Holbein der ältere* wurde zwischen 1460 bis 1470 in Augsburg geboren. In den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts treffen wir ihn verheirathet und als Maler thätig an, ohne daß wir mit vollkommener Sicherheit auf seinen Lehrer (Schongauer?) schließen können. Gleich Burckmair fand auch Holbein im Katharinenkloster vielfache Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Die Nonnen hätten gern den reichen Ablaß gewonnen, welcher an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Gebete mit der gleichen Frucht verrichten durften. (Einer ähnlichen Sitte danken auch die Kreuzwege, eine Nachahmung des Leidensweges Christi in Jerusalem, ihren Ursprung.) Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern erweiterten die Darstellung, indem sie Scenen aus dem Leben der Patrone der betreffenden Kirchen hinzufügten. Holbein fiel die Schilderung der Kirchen S. Maria maggiore und St. Paul zu. Dort malte er die Krönung und die Geburt Mariä, hier erzählt er das Leben des h. Paulus. (Beide Werke sind gegenwärtig in der Augsburger Galerie.) Noch für mehrere andere Kirchen und fromme Stiftungen war Holbein thätig. Zu wiederholten Malen stellt er in einer größeren Zahl von Tafeln die Passion dar, wobei er sich genau an die Passionsspiele hielt und die Scenerie und die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen volksthümlich geworden waren, in seine Bilder herübernahm. Auffallend muß es erscheinen, daß ein Künstler, welcher mit dem Silberstift so viele und so treffliche Bildnisse gezeichnet hat — das Kupferstichkabinet in Berlin, die Museen in Basel, Kopenhagen u. a.

bewahren noch zahlreiche Blätter aus ſeinem Skizzenbuche —, ſo wenige Porträts gemalt hat. Auffallend bleibt es ferner, daß kein Holzſchneider Augsburgs jemals nach Holbein's Viſirungen gearbeitet hat, da doch ſonſt Entwürfe für den Holzſchnitt den deutſchen Malern überaus geläufig waren. Aber noch auffallender und räthſelhafter iſt der Umſchwung, welcher in der Kunſt ſeiner ſpäteren Jahre wahrgenommen wird. Wohl zeigen einzelne frühere Werke den ſtetigen Fortſchritt in Zeichnung und Auffaſſung, wie die in der Augsburger Galerie bewahrten Flügel eines größeren Altares (Martyrium der h. Katharina, des h. Petrus u. a.); dennoch überraſcht der Sebaſtiansaltar (in München), deſſen Entſtehung in das Jahr 1516 verlegt wird, in ſo hohem Maße, daß er lange Zeit dem Sohne zugeſchrieben wurde. Durch die Annahme, daß derſelbe das Werk eines wenn auch hochbegabten Anfängers ſei, wird aber das Räthſel nicht gelöſt. Denn gerade die Sicherheit, mit welcher der Schöpfer des Sebaſtiansaltars über Zeichnung, Ausdruck, Colorit, trotzdem er ſich in einer neuen Formenwelt bewegt, gebietet, muß beſonders hervorgehoben werden. Bei geſchloſſenen Flügeln zeigt der Sebaſtiansaltar die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde das Martyrium des h. Sebaſtian (No. **223**, 1), auf den Flügeln die anmuthigen Geſtalten der h. Barbara und der h. Eliſabeth, welche Ausſätzigen Labung ſpendet. Im Jahre 1516 verließ Hans Holbein ſchuldenbeladen Augsburg und wanderte nach Iſenheim im Elſaß, wo er einige Jahre vor 1526, vergeſſen und ohne eine deutliche Spur künſtleriſcher Thätigkeit hinterlaſſen zu haben, verſtarb.

Den Vater überſtrahlt weit an Ruhm und umfangreichem Wirken der gleichnamige Sohn. *Hans Holbein der jüngere,* 1498 geboren, gewinnt für uns erſt ſeit ſeiner Ueberſiedlung (ſchon als ſelbſtändiger Künſtler?) nach Baſel, welche vielleicht bereits 1515 ſtattfand, individuelles Leben und eine greifbare Geſtalt. Arbeiten mannigfachſter Art mußte er unternehmen, ehe er in die Höhe kam. Wir finden ihn mit der Bemalung von Faſſaden in Luzern und Baſel beſchäftigt, er malte das Aushängeſchild eines Schulmeiſters, eine (in der Züricher Bibliothek bewahrte) Tiſchplatte, er machte Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formſchneider: Titeleinrahmungen, Bordüren, Initialen (No. **227**, 7), Buchdruckerſignete, welche zahlreiche von Baſeler Buchdruckern (Froben, Val. Curio, A. Petri u. a.) herausgegebene Werke ſchmücken. Doch auch mit dem Humaniſtenkreiſe, vor allen mit Erasmus von Rotterdam, kam er frühzeitig in Berührung. Er verſah ein Exemplar der 1514 gedruckten Schrift des letzteren, „das Lob der Narrheit“, eines Lieblingsbuches der Zeitgenoſſen, zu großem Behagen des Autors mit humoriſtiſchen Randzeichnungen, von welchen der Eſel beim Lauten-

ſchlagen (No. **227**, 6) als Probe dienen mag. Seine innere Entwickelung, beſonders in dem Fache, wo er den höchſten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und raſch vollendet. Aus dem Jahre 1519 ſtammt das Bruſtbild des Bonifacius Amerbach (im Baſeler Muſeum), welches bereits die Vorzüge der Holbein'ſchen Porträts, die feſte Zeichnung, die ſcharfe Charakteriſtik, den feinen Farbenſchmelz aufweiſt. Wie auch äußerlich ſein Anſehen geſtiegen war, erſehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rath die Ausmalung des großen Saales im Rathhauſe übertrug. Nach herrſchender Sitte wurden Muſter ſtrenger Gerechtigkeitspflege als Gegenſtände der Darſtellung ausgewählt, wie z. B. Charondas, der Geſetzgeber der Stadt Thurii, welcher, nachdem er aus Vergeßlichkeit ſein eigenes Geſetz übertreten, ſich ſelbſt beſtraft. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, ſind längſt zerſtört, nur in Skizzen erhalten. Aber ſelbſt in dieſer Geſtalt erſcheinen ſie für die Beurtheilung der Künſtlernatur Holbein's überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Weſen des Ereigniſſes, ein ſcharfes Erfaſſen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeiſterung für das Hiſtoriſche, wie ſie in gleichem Maße bei keinem Kunſtgenoſſen beobachtet wird. Holbein ſchrickt vor dem Herben und ſelbſt Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erſcheint. Damit iſt auch ſeine Auffaſſung bibliſcher Scenen erklärt. Er gibt dem unverhüllten, ſtrengen Realismus freien Raum und läßt der dramatiſchen Wirkung zu Liebe den überlieferten idealen Typus vollſtändig zurücktreten. Wenn er Chriſtus im Grabe malt (im Baſeler Muſeum), ſo ſchildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverweſten Leichnam vor die Augen. In den Darſtellungen der Paſſion betonte er ausſchließlich die lebendige Wahrheit, die dramatiſche Stimmung, die klare Auseinanderſetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenſchaften. Holbein erzählte die Paſſionsgeſchichte in zehn frei behandelten Zeichnungen, Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieſer Folge die Händewaſchung des Pilatus No. **227**, 1) und malte auf einer größeren in acht Felder getheilten Tafel die wichtigſten Scenen aus der Paſſion (Baſeler Muſeum). Wenn auch die Färbung grell erſcheint, ſo ſpricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und Vorführung vor Kaiphas der maleriſch ausgebildete Sinn des Künſtlers. Eine ähnlich künſtliche Beleuchtung brachte Holbein in der Geburt Chriſti an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel, der Anbetung der Könige, zuſammen im Freiburger Münſter bewahrt wird. Das Licht ſtrahlt vom neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächſtſtehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondſchein er-

glänzt. Der ernfte Zug in Holbein's Phantafie fpiegelt fich auch in feinen Madonnenbildern wieder und verleiht denfelben eine würdevolle Hoheit. Es ift mehr die gnadenreiche Himmelskönigin, als die anmuthige Mutter, welche er darftellt. Die Madonna von Solothurn, zwifchen den h. Urfus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die Madonna des Bürgermeifters Meyer wird einige Jahre fpäter angefetzt. Das Originalbild (No. **227**, 2) befindet fich im Befitze des Großherzogs von Heffen im Darmftädter Schloffe, das bis vor wenigen Jahren als Original angefehene Gemälde in der Dresdener Galerie gilt als eine fpätere Copie, welche freilich bei der fchlechten Erhaltung des Darmftädter Exemplars wirkungsvoller erfcheint, als das Originalwerk des Meifters. Die Madonna mit dem Chriftuskinde auf dem Arm, mit lang herabfließendem aufgelöftem Haare und einer Krone auf dem Haupte, fteht in einer Nifche und wird von der knieenden Familie des Bürgermeifters Meyer verehrt. Die Studien für das Bild befitzt das Bafeler Mufeum.

Nach der ganzen Richtung der Holbein'fchen Phantafie ift es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen fich fchwerer Gedankenernft ablagert, ergreifende und erfchütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zufagten. Der Humor, über welchen er gebot, fteigert nur die tragifche Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit befonderer Macht das Volk zu tiefem Ernfte ftimmte und die Seelen mit herbftem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte fich durch die häufigen Peftilenzen dem Volke nur zu tief eingeprägt, fie befchäftigte die Phantafie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerftreben. So entftanden die Todtentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künftlerifchen Bedeutung der Todtentanzgedanken ergriffen und kam in feinen Compofitionen wiederholt auf diefelben zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Todtentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchfcheide einen Todtentanz und fchilderte denfelben endlich in einer gröfseren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt „Frank", und andere in Holz fchnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und feitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben, doch fällt die Entftehung diefer Zeichnungen und auch ihr erfter Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbein's Phantafie verwandelte fich der einförmige Todtentanz in eine dramatifche Action, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichfam im Vorfpiel wird „wie der Tod in die Welt kam", die Menfchenfchöpfung und der Sündenfall erzählt, am Schluffe der Triumph des Todes dargeftellt. Bei Pauken- und Pofaunenfchall fammelt fich das „Gebein aller Men-

fchen", der jüngfte Tag ift angebrochen. Mit der Vertreibung aus dem Paradiefe beginnt die Herrfchaft des Todes. Alle Stände, alle Lebensalter find ihr unterworfen. Der Tod nach Holbein's Auffaffung ift ein dämonifcher, unheimlicher Gefelle, der bald hämifch feinem Opfer auflauert, bald gewaltthätig auf dasfelbe losftürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit wartet. Immer unerwartet, faft niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genuffe und der Arbeit des Lebens reißt er feine Beute heraus. Wie er den Krämer, der noch gern fein Ziel erreichen möchte, packt, zeigt die Probe aus dem Todtentanze (No. **227**, 5). Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzfchnittes für feine Compofition angerufen. Im unmittelbaren Dienfte der Reformation ift der Holzfchnitt entworfen worden, welcher den Ablaßhandel im Gegenfatze zur wahren Gottesverehrung verfpottet (No. **227**, 8). Auch Bilder des alten Teftamentes und zahlreiche Einzelblätter zeichnete er, unter welch letzteren das Porträt feines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur (No. **168**, 3) auf einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäufe", hervorragt. Das Bedeutendfte bleiben doch die Todtentanzbilder, nicht allein wegen ihres ergreifenden Inhaltes, fondern auch wegen der Kunft, mit welcher Holbein felbft mit wenigen Strichen den charakteriftifchen Kern des Vorganges wiederzugeben verftand.

Im Herbfte 1526 unternahm Holbein eine Reife nach England, wo er namentlich im Haufe des fpäteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand. Nach zweijähriger Abwefenheit kehrte er nach Bafel zurück und nahm die Arbeiten im Rathhaufe wieder auf. Die wirren Zuftände in der Heimat und die Ausficht auf eine reichere Befchäftigung in England bewogen ihn aber, 1532 Bafel und feine Familie abermals zu verlaffen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wiederfah. Holbein bürgerte fich in London vollftändig ein. Die deutfchen Kaufleute, welche in London im Stahlhofe refidirten, übertrugen ihm die Ausfchmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den Triumph des Reichthums und der Armuth, reiche allegorifche Compofitionen, die leider im folgenden Jahrhunderte fpurlos verfchwanden, nur in Nachbildungen fich erhielten. Die Originalfkizze zum Triumph des Reichthums befitzt die Louvrefammlung. Später trat Holbein in die Dienfte König Heinrich's VIII. Damit hängt die nahezu ausfchließliche Thätigkeit im Porträtfache während feines englifchen Aufenthaltes zufammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windfor bewahrten) leicht getufchten Kreidezeichnungen und in Oelbildern führt er uns die königliche Familie, angefehene Mitglieder des englifchen Adels und des englifchen und deutfchen, in London anfäffigen Bürgerftandes vor die Augen. Zu

den beften Bildniffen Holbein's gehören die Königin Jane Seymour in Wien, der Goldfchmied Hubert Morett in Dresden (No. **227**, 3), der Kaufmann Jörg Gyze in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Chefeman im Haag, die fog. beiden Gefandten in Longford Caftle, Lady Vaux in Hamptoncourt, der Herzog von Norfolk in Windfor u. a. Holbein ftarb an der Peft im Oktober 1543. — Schüler hat Holbein nicht hinterlaffen, doch ftand ihm fein Bruder Ambrofius, nach den uns erhaltenen Holzfchnitten zu fchließen, ziemlich nahe. Einen fruchtbaren, für Formfchneider vielfach thätigen Künftler befaß Bafel in *Urs Graf*, der als Goldfchmied aus Solothurn zugewandert war und von 1503 bis ungefähr 1529 in Bafel arbeitete. Voll Leben find feine Schilderungen aus dem Leben der Landsknechte und Eidgenoffen und feine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in feinen Zeichnungen nieder. Bern ift die Heimat eines anderen Schweizer Künftlers, des *Niklaus Manuel* (*Deutfch*) (1484?—1530). Seine perfönlichen Schickfale, fein Eingreifen in die Reformationsbewegung, feine Dichtungen haben ihn noch volksthümlicher gemacht, als feine künftlerifche Thätigkeit, welche übrigens umfaffend genug erfcheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden, malte Hausfaffaden und (Berner Dominikanerklofter) einen großen Todtentanz, verfuchte fich in religiöfen Darftellungen und Porträten, zeichnete Scenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunfthandwerker und half durch fatirifche Darftellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche fchüren.

Aus dem benachbarten Elfaß haben wir zwei hervorragende Zeitgenoffen Holbein's zu erwähnen. *Hans Baldung Grien* wurde ungefähr 1476 in Schwäbifch-Gmünd geboren, erfuhr in jungen Jahren mannigfache Anregungen von dem ihm perfönlich befreundeten Dürer, lebte feit 1509, mit Ausnahme weniger Jahre, die er in Freiburg zubrachte, in Straßburg, wo er 1545 verftarb. Ein Hauptwerk von feiner Hand ift der Hochaltar im Freiburger Münfter, mit der Krönung Mariae im Mittelbilde. Außer feiner Thätigkeit als Maler fowohl im Porträtfache, wie in religiöfen Darftellungen (die h. Familie [No. **222**, 7] feffelt durch den reichen landfchaftlichen Hintergrund) entfaltete Hans Baldung auch als Zeichner eine große Fruchtbarkeit. In den nach feinen Zeichnungen ausgeführten Holzfchnitten macht fich häufig ein phantaftifcher, an Dürer mahnender Zug geltend, doch fehlt ihm die tiefere Charakteriftik des letzteren. Ueber die Entwicklung und die Schickfale des anderen Meifters, *Matthias Grünewald*, find wir bis jetzt ohne alle nähere Kunde. Lange Zeit wurde fein Name mit den Bildern eines dem Cranach verwandten Malers verknüpft. Jener Grünewald aber,

von welchem die Flügel des Ifenheimer Altares im Colmarer Mufeum (Probe No. **222**, 6) herrühren, war ein trefflicher Colorift, der mit Vorliebe gefchloffenen Lichtwirkungen nachging und fich überdieß gern fchwungvollen Empfindungen und einer lebhaften Beweglichkeit des Ausdruckes hingab.

---

3. Plastik und Malerei unter italienischem Einflusse.

Am Anfange des 16. Jahrhunderts hob fich Antwerpen an Brügge's Stelle zur erften niederländifchen Handelsftadt. Der Kunftbetrieb folgte bald dem Waarenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künftler als in allen übrigen Sädten der Niederlande zufammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei fteht mit der älteren Ueberlieferung nur in lockerer Verbindung, huldigt gar bald anderen Idealen. Bezeichnend für die Stellung, welche fie im Verhältniß zur altflandrifchen Schule einnimmt, ift der Umftand, daß für ihren erften bedeutenderen Vertreter kein beftimmter Lehrer nachgewiefen werden kann. Die Sage hat diefes in ihrer Weife aufgefaßt und dem *Quentin Maffys* († 1530) die Liebe zum Lehrmeifter gegeben. Eine Beglaubigung dafür ift fo wenig vorhanden, wie für die andere Erzählung, welche ihn zum Grobfchmied von Antwerpen machte. Nach früheren landläufigen Angaben ftammte Quentin Maffys aus Löwen, neuere Forfchungen laffen ihn vor 1460 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines feiner beften Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüffeler Mufeum), welcher das Leben der h. Anna fchildert. Im Mittelbilde (No. **228**, 2) fitzen in einer im Renaiffanceftil componirten Halle die h. Anna und Maria mit dem Chriftkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln ift das Opfer Joachim's und Anna's (No. **228**, 1), Joachim in der Wüfte, welchem der Engel die Geburt Maria's ankündigt, und Anna's Tod dargeftellt. Der Zeichnung kann man nicht Schönheit, wohl aber Sorgfalt nachrühmen, die Gruppen erfcheinen gefchloffen, ein feiner filbergrauer Thon herrfcht im Colorit vor, fchillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ift feine Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken verfteht. Diefem Werke fteht ebenbürtig zur Seite ein für die Schreinergilde in Antwerpen ausgeführter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Mufeum) mit der Grablegung Chrifti (No **228**, 3) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrafcht,

fo fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasfcene und den Evangeliften Johannes im Oelkeffel darftellen, durch die Derbheit der Geftalten und die wenig durchgebildete Gruppirung um fo mehr ab. Vielleicht hat der vielbefchäftigte Meifter ihre Ausführung Gefellenhänden überlaffen. Maffys, welcher in Antwerpen in hohem Anfehen ftand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr — wurde von den Zeitgenoffen als Porträtmaler fehr gefchätzt. Leider haben fich Proben gerade aus diefem Kunftzweige nur fehr fpärlich erhalten. Eine große Beliebtheit errangen feine oft nachgebildeten und wiederholten Figuren aus dem Volksleben, der Geldwechsler mit feiner Frau (**229**, 1), die beiden Geizhälfe u. a. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, geben aber die Perfonen in einer beftimmten Action und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darftellungen aus dem Volksleben, des fog. Genre über. Der berühmtefte Kunftgenoffe Quentin's war Lucas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach feinem Geburtsorte *Lucas von Leyden* genannt. Er war ein Schüler des *Cornelis Engelbrechtfen* (1468—1533), deffen Kunft, menfchliche Gemüthsbewegungen zu fchildern, bewundert wurde, und welche er auch in einfachen Genrebildern zum Ausdrucke brachte. Lucas von Leyden erreichte merkwürdig frühe volle Reife, componirte fchon in feinem 14. Jahre felbftändig, ftarb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1521 in die Lucasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gaftfrei bewirthete, wie er überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben gern huldigte. Der Schwerpunkt feiner uns noch kenntlichen Wirkfamkeit liegt bei der geringen Zahl und fchlechten Erhaltung feiner Gemälde (Jüngftes Gericht im Rathhaus zu Leyden) in feinen zahlreichen Kupferftichen. Vorwiegend find diefelben noch biblifchen Inhaltes (No. **228**, 4), den er nach herrfchender Sitte in das Gewand feiner eignen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausftellung Chrifti darftellt. Auch fonft gab er häufig volksthümlichen Anfchauungen Ausdruck, fo wenn er den feitdem bei niederländifchen Künftlern fo beliebten Gegenftand: die Verfuchung des h. Antonius (No. **228**, 5) fchildert oder Schwänke (Eulenfpiegel [No. **228**, 6], ein fehr feltenes Blatt) und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt. Lucas von Leyden ftand in Bezug auf vollendete Technik des Kupferftiches Dürer ebenbürtig zur Seite, nur fehlte ihm die geiftige Vertiefung und die Selbftändigkeit, welche den deutfchen Meifter auszeichnet.

Sowohl Quentin Maffys wie Lucas von Leyden ftehen noch auf heimifchem Kunftboden, mag auch der eine von der Renaiffancearchitektur eine oberflächliche Kenntniß befeffen haben, während der andere ab und zu mit dem italienifchen Kupferftecher Marcanton

in Wettstreit trat. Die Einheit der Grundlage geht seitdem verloren; eine Doppelrichtung herrscht in der bildenden Kunst wie in der Poesie des Nordens von jetzt an bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts, und nur ein stärkeres Vorwalten der einen oder anderen Richtung wird in den aufeinanderfolgenden Perioden bemerkbar. Die nationale Weise, charakterisirt durch den scharfen Ausblick auf die Wirklichkeit, das liebevolle Eingehen auf die unmittelbare Umgebung, durch die Ausnützung des Colorits als wichtigsten Ausdrucksmittels und die Betonung der landschaftlichen Welt, wird eine Zeitlang durch die italienisirende Manier in den Hintergrund gedrängt und erringt erst nach heftigem Kampfe den Sieg. Jenes Zurückdrängen äußert sich am auffälligsten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Nur in einzelnen Malern bleibt die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmuthende Erscheinungen hervor. So darf z. B. *Hieronymus van Aeken*, genannt *Bosch* (ca. 1465—1518) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die „Flucht nach Aegypten“ malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmeß, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Die Scene ist vollständig in das Genrehafte übertragen. Aber Bosch leiht auch seinen Pinsel der religiösen Agitation, steht im Dienste der Kirche, welche gegen die Ketzer einschreitet. Und weil die Halsstarrigen unter ihnen mit Höllenstrafen bedroht werden, erfüllt sich auch seine Phantasie mit Höllenbildern, die er in phantastischer Weise ausmalt. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist er in romanischen Ländern zu künstlerischem Ansehen gelangt. Theilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege *Peter Brueghel der ältere*, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1552, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie, ungefähr 1569 verstarb. Sein Beiname „Bauernbrueghel“ deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte; doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksscenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es ausgesehen haben, wenn Prädikanten ihre Anhänger um sich sammelten. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Nach seinen Zeichnungen wurden zahlreiche Blätter gestochen, diese sodann mit erläuternden lateinischen Unterschriften versehen. Schwerlich hat Brueghel selbst die letzteren ausgewählt, nicht an Virgil's Verse in der achten Ecloge gedacht, als er (No. **229**, 5) eine Rüpelhochzeit in der grellsten Weise darstellte. Liegen in Brueghel's Bauernbildern die Keime zu den

ſpäteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreiſen verborgen, ſo haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyck'ſchen Schule (beſonders bei Gerard David) vorhandenen Anſätze der Landſchaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den älteſten Landſchaftsmalern zählt man den *Joachim de Patinir* aus Bovines (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten, nur wenig bekannten *Herry Bles,* nach dem Zeichen in ſeinen Bildern, einem Käuzchen, Civetta genannt, in Lüttich. An den bibliſchen Darſtellungen (Paradies, babyloniſcher Thurmbau) übte ſich zuerſt der Sinn für große landſchaftliche Schilderungen, wobei freilich das Naturſtudium noch wenig ausgebildet erſcheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantaſtiſchen Tone gehalten wird. Erſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreue Durchführung der landſchaftlichen Einzelheiten großer Nachdruck gelegt, im Colorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten. Eine Probe aus dieſer Uebergangszeit liefert die nach einer Zeichnung des *Jan Brueghel,* eines Sohnes des älteren Brueghel, gemachte Radirung (No. **229**, 3). Als ein wichtiger Vertreter dieſer Richtung, welche zunächſt auf die Einheit der Beleuchtung Nachdruck legt und dadurch die landſchaftliche Stimmung vorbereitet, gilt *Paul Bril,* in Antwerpen 1556 geboren, vorwiegend in Rom thätig, wo er 1626 ſtarb. Der Aufenthalt in Italien iſt keineswegs eine zufällige Epiſode, welche in das Leben nur dieſes einen Künſtlers hineinſpielt. Der Verkehr mit Italien ſteigerte ſich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und hier eine kürzere oder längere Zeit zu verleben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländiſchen Maler. Auch Jan Brueghel hatte mehrere Jahre in Rom zugebracht. Während aber die Landſchaftsmaler ihre Selbſtändigkeit bewahrten, oft ſelbſt lehrend in Italien auftraten, ergaben ſich die Figurenmaler vollſtändig dem Einfluſſe der italieniſchen Kunſt, huldigten zuerſt der Weiſe Michelangelo's und Raffael's, gingen dann ſpäter bei den Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italieniſchen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiöſen und mythologiſchen Darſtellungen das entſchiedenſte Uebergewicht errang. Dieſe Umwandlung lernen wir zuerſt bei *Jan Goſſaert* oder *Mabuſe,* aus Maubeuge (ca. 1470—1531) kennen. In ſeinen früheſten Bildern näherte er ſich Quentin Maſſys, nach einer Reiſe in Italien änderte er aber unter dem Einfluſſe der Werke Lionardo's und Michelangelo's ſeinen Stil, wobei wohl auch der Umſtand, daß er in höfiſchen Kreiſen verkehrte und zahlreiche fürſtliche Gönner beſaß, Rückſicht verdient. Die vornehmen Stände zog natürlich die italieniſche Kunſt mehr an, als die in ihren Wurzeln bürgerliche altflandriſche Weiſe. Das Lob, welches ein alter

Schriftsteller dem Mabuse spendet, dieser hätte in Italien die rechte Weise zu ordiniren, Historien voll nackender Bilder zu machen und allerlei Poetereien darein zu setzen erlernt, deutet die Ziele an, welchen die Künstler bei der Umwandlung ihrer Anschauungen und Formen nachstrebten. Das Prager Dombild (No. **229**, 2) zeigt Mabuse auf einer Mittelstufe der Entwickelung. Die Gestalten des Vordergrundes, der h. Lucas, welcher die Madonna malt, bewegen sich in Gesichtstypus und Gewandfalten in der heimischen Art; die Decoration ist dagegen in reinen Renaissanceformen gehalten.

Die tonangebenden Meister der Niederlande folgten alle dem Beispiele Gossaert's und holten sich in Italien die künstlerische Bildung. Folgende Namen mögen genügen: *Barend van Orley* in Brüssel (ca. 1490—1542), der Hofmaler Margaretha's von Oesterreich, *Jan Schoreel* aus Utrecht (1495—1562), welcher von seinem Landsmanne, dem Papste Hadrian VI., zu hohen Ehren erhoben wurde und nach dem Tode dieses Gönners sich in die Vaterstadt zurückzog, dessen Schüler *Marten van Heemskerck* in Harlem (1498—1574), *Michael van Coxie* (1499—1592), vorzugsweise in Brüssel thätig, *Martin de Vos* (1531—1603) und *Frans de Vriendt* oder Frans Floris aus Antwerpen (?1516—1570), dessen Schülerzahl auf mehr als hundert angegeben wird. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, theilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Sie mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen, mit ihrer gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen aber merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäuften die heimischen Künstler mit Lob. Diese herrschten nicht allein in den Niederlanden, sondern fanden auch in Deutschland eine reiche Stätte des Wirkens. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich hier an, wie z. B. *Alexander Collins* aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und die Marmorreliefs am Grabmale Kaiser Maximilian's in Innsbruck (1566) ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moritz in Freiberg, *Adrian de Vries* schuf den Mercur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg, *Hubert Gerhard* aus Antwerpen den Augustusbrunnen (1593) daselbst. Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies *Peter de Witte* auch Candido genannt, am Hofe des kunstsinnigen

Herzogs Maximilian eine vielſeitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candido's Entwürfen hat *Hans Krumper* von Weilheim die Madonna an der (alten) Reſidenz (No. **127**, 5) und die Statuen am Denkmal Kaiſer Ludwig's (No. **127**, 6) gegoſſen. Denn in keinem Fache der plaſtiſchen Kunſt fehlte es an heimiſchen tüchtigen Künſtlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeiſt Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfiſche Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmere Kräfte heranziehen. Die Erinnerung an den jüngeren (Georg) Labenwolf und Benedict Wurzelbauer in Nürnberg, Wolf Hilger in Freiburg u. a. muß genügen. Auch unter den an denſelben Höfen thätigen Malern befanden ſich mehrere Niederländer, wie Bartholomäus Spranger (1546—1625?) und Georg Hufnagel (1545—1600) aus Antwerpen, Friedrich Suſtris (1525—1599) aus Amſterdam. Sie unterſchieden ſich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutſchen Meiſtern, welche in München und Prag Beſchäftigung fanden oder die damals ſo beliebte Faſſadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Paſſau u. a.) trieben. Sie alle, unter den Deutſchen: Chriſtoph Schwarz aus Ingolſtadt († 1594), Johann van Aken aus Köln (geb. 1556), Joſeph Heinz aus Bern, Johann Rottenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Auch die Leiſtungen dieſer deutſchen Meiſter ſind meiſtentheils in den Hintergrund getreten, da ſie weder mit der vergangenen Kunſt in organiſchem Zuſammenhange ſtehen, noch auf die künftige werkthätig vorbereiten. Ueberhaupt bewahrt im ganzen Norden nur ein einziger Zweig der Malerei eine ſtärkere Lebenskraft, die Porträtmalerei, da hier die Natur den von der Wahrheit abſchweifenden Sinn ſofort verbeſſerte. Porträts bilden denn auch in den Niederlanden wie in Deutſchland die erfreulichſte Seite der Kunſtthätigkeit. Als Ausläufer der älteren Richtung mögen hier *Chriſtoph Amberger* in Augsburg (1500—1563), dann der Kölner Meiſter *Bartholomäus de Bruyn*, zwiſchen 1524—1560 thätig, und der als Miniaturmaler berühmte *Hans Mielich* in München (1515—1572) genannt werden. In den Niederlanden waren *Antonis Mor* aus Utrecht (1517—ca. 1572), an mehreren Höfen beſchäftigt, der Günſtling des Cardinals Granvella, und ſpäter der ältere *Franz Pourbus* (1542—nach 1591) in Antwerpen als Porträtmaler geſchätzt.

Entſcheidend für den Rückgang der deutſchen Kunſt war die ſeit 1540 immer ſchärfer auftretende Trennung der Volkskunſt von der Hofkunſt. Die erſtere fand ihren wichtigſten Ausdruck im Holzſchnitt, der bis zum Ende des Jahrhunderts ſeine alte Beliebtheit bewahrt und durch eine lange Reihe tüchtiger Zeichner und Formſchneider vertreten wurde, unter welchen *Joſt Amman* aus

Zürich, 1591 in Nürnberg verftorben, *Tobias Stimmer* in Straßburg, *Virgil Solis* (1514—1562) in Nürnberg befondere Erwähnung verdienen. Die deutfchen Fürften waren keineswegs der Kunft abhold gefinnt. Mehrere derfelben bewiefen eine warme Kunftliebe, fo Albrecht von Brandenburg, Erzbifchof von Mainz, die bairifchen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I., dann die öfterreichifchen Fürften: Ferdinand, der zweite Sohn Kaifer Ferdinand's I., und Kaifer Rudolf. Ihre Kunftliebe offenbarte fich aber viel weniger in der Förderung einer großen fchöpferifchen Thätigkeit der Künftler, als in einer eifrigen Sammelluft. Kunftbücher und Kunftkammern find die wichtigften Denkmale derfelben. Bei der Zufammenftellung der Kunftkammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Curiofitäten mindeftens ebenfo großes Gewicht gelegt, wie auf den Befitz wirklicher Kunftwerke. So entftand die Kunftkammer Herzog Albrecht's von Baiern und die Ambrafer Sammlung. Selbft Kaifer Rudolf hatte bei der Stiftung feiner berühmten Kunftkammer auf die Vertretung der mannigfachften Intereffen Bedacht genommen. Die Kunftliebe der Höfe kam daher der monumentalen und freien Kunft wenig zu Gute, wurden doch z. B. Porträtfammlungen häufig nach genealogifchen Regeln, gleichfam als Illuftrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunftkammern das Kunfthandwerk, deffen Producte fich in jenen leichter unterbringen ließen und zum Schmucke derfelben wefentlich beitrugen. Das deutfche Kunfthandwerk erhielt fich auf diefe Art noch lange auf ftattlicher Höhe, während auf dem Gebiete der Plaftik und Malerei feit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts von keiner gefchloffenen Schule, von keiner ftetigen Entwickelung mehr gefprochen werden kann.

---

4. Die Renaissancearchitektur im Norden.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaiffancearchitektur in Italien geherrfcht, ehe fie fiegreich auch in die Länder diesfeits der Alpen einzog. In fich bereits vollkommen fertig und abgefchloffen, in die Form fefter Regeln (Serlio u. a.) gebannt, konnte fie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, fondern blieb äußerlich an denfelben haften. Sie erfcheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der conftructiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch ftärker den decorativen Charakter. Sie brach fich Bahn theils durch die Berufung italienifcher Künftler nach dem Norden, theils durch die Studien nordifcher Künftler in Italien. Von durchgreifendem Einfluß auf ihre Verbreitung war der Umftand, daß in Italien

das Ideal höfischer Bildung erblickt wurde, die vornehmen und reichen Kreise Europa's sich in Sachen des Geschmackes und Lebensgenusses gern nach italienischen Mustern richteten. Italien mußte freilich diesen Sieg in der höfischen Welt mit einem theueren Preise, mit dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit und nationalen Würde, bezahlen.

In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karl's VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluss in den italienischen Staaten herrschend zu machen, wanderten namentlich florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten italienischen Geschmack einzuführen. Von besonderer Wichtigkeit war die Berufung des Rosso aus Florenz und des Francesco Primaticcio (1404—1570), der in Mantua bei Giulio Romano den großen Decorationsstil studirt hatte, durch König Franz I., um in dem Schlosse von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken zu schmücken. Sie bildeten mit ihren Gehilfen die Schule von Fontainebleau, welche wir freilich besser aus Kupferstichen kennen lernen, als aus ausgeführten Werken, deren einflußreiche Thätigkeit aber hinreichend bekundet ist. Sie beherrschten beinahe vollständig das Gebiet der Malerei, so daß eigentlich nur im Porträtfache (*François Clouet* von 1541—1571 Hofmaler) eine selbständige, auf scharfe Naturwahrheit bedachte Richtung sich erhielt. Auch die Sculptur widerstand nicht auf die Dauer dem italienischen Einflusse. Und das bleibt umsomehr zu beklagen, als die französische Sculptur seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine bemerkenswerthe Blüthe entfaltet hatte. Namentlich prunkvolle Grabdenkmäler boten den Bildhauern dankbare Beschäftigung. Das Grabmal Philibert's von Savoyen in der Kirche zu Brou und das von Jean Juste, dem berühmtesten Gliede der berühmten Künstlerfamilie, errichtete Denkmal Ludwig's XII. in St. Denis sind nur die Ausläufer der Richtung, welche in der Decoration allmählich bereits in die Renaissanceformen einlenkte, in den figürlichen Schilderungen aber an einem kräftigen, oft recht lebensfrischen Naturalismus festhielt. Dieser Naturalismus tritt nun zurück. Italienische Einflüsse bestimmten seitdem den Formensinn der Bildhauer und führten als Schönheitsideal jene schlanken, mehr eleganten als schönen Gestalten ein, welche beinahe bis zu dieser Stunde die Phantasie französischer Künstler erfüllen. Möglich, daß auch Cellini's Vorbild darauf einwirkte. Jedenfalls sehen wir schon den Typus in den Werken des berühmtesten und fruchtbarsten

franzöſiſchen Bildhauers im 16. Jahrhundert, des *Jean Goujon* herrſchen, wie die Diana von Anet, ein Marmorrelief, als Brunnenfigur gedacht (No. **122**, 6), und wie die Nymphen, welche ehemals die Fontaine des Innocents in Paris ſchmückten (No. **123**, 2), beweiſen. Außer Jean Goujon verdienen noch *Germain Pilon*, der die Graziengruppe (in der Louvreſammlung) geſchaffen, dann *Jean Couſin* und der vielbeſchäftigte Italiener *Leon Ponce* Erwähnung. Längere Kämpfe koſtete es, ehe der italieniſche Stil auch in der Architektur heimiſch wurde. Die Kirchenbaumeiſter hielten zähe an der überlieferten gothiſchen Conſtruction feſt und begnügten ſich, das gothiſche Gerüſte (Streben, Fialen u. ſ. w.) mit Renaiſſanceornamenten zu bekleiden. Ein Beiſpiel dieſes Uebergangsſtiles bietet die Kirche S. Pierre in Caen, von *Hector Sohier* 1521 ausgeführt (No. **130**, 3). Aehnliche Miſchungen gothiſcher Conſtruction und Renaiſſancedecoration zeigen einige Pariſer Kirchen, z. B. St. Euſtache. Erſt durch die Jeſuiten gewann die italieniſche Kirchenarchitektur in Frankreich eine allgemeine Verbreitung. Die Hauptthätigkeit der Architekten galt dem Schloßbaue. Noch heute können mehr als dreißig Schlöſſer aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Urſprung verdanken und an Stattlichkeit mit einander wetteifern. Namentlich die Touraine, ein Hauptſitz franzöſiſcher Königsmacht im 15. Jahrhundert, iſt reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Theil ſo großartig angelegt waren, daß ſie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang. Die franzöſiſchen Schlöſſer unterſcheiden ſich im Grundplane weſentlich von den italieniſchen Paläſten. Sie beſitzen nicht das geſchloſſene Weſen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie dieſe eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen Bauten, haben auch die Defenſivanſtalten der Burgen, die Thürme, Umfaſſungsmauern, Gräben, Thore, freilich nur wie ein Spielzeug, beibehalten. So bildet den Mittelpunkt des berühmteſten Schloſſes aus der Zeit Franz' I., des Schloſſes von Chambord, in der Nähe von Blois, ein quadratiſcher Bau, an den Donjon der älteren Burgen erinnernd, mit vier Thürmen in den Ecken (No. **131**, 2), welchem ſich andere gleichfalls von Thürmen flankirte Bauten anſchließen. Charakteriſtiſch für die franzöſiſchen Schloßbauten iſt, außer der geringen Tiefe derſelben, die reiche Decoration der Dachtheile; Giebel, Schornſteine, Thürme, die letzteren oft durchbrochen, laſſen die eigentliche Dachlinie vollſtändig zurücktreten. Von Gaillon, einem der früheſten Renaiſſanceſchlöſſer, haben ſich nur kärgliche Reſte (No. **130**, 7) erhalten. Man merkt an der Pfeilerdecoration den Einfluß Italiens, während in den Flachbogen und der Fenſtergliederung die heimiſche Bauweiſe vorwaltet. Aehnlich iſt auch das Schloß Che-

nonceaux (No. **131**, 1) geſtaltet. Stärker macht ſich der italieniſche Einfluß im Schloſſe von Chantilly (No. **129**, 5) geltend, wenn auch der Grundriß mit ſeinem Vorhofe und dreieckigem Haupthofe, ſeinen Rundthürmen die ältere Burganordnung wiederholt. Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königthums ſich ändert, die inneren politiſchen Zuſtände einen bedeutſamen Wechſel erfahren, ſo tritt auch in Bezug auf die Schauplätze der künſtleriſchen Thätigkeit eine wichtige Wandlung ein. An die Stelle der Schule von Tours tritt jene von Paris. Die Hauptſtadt beginnt die ausſchließlich führende Rolle in der Kunſt zu ſpielen. Die Provinzen, insbeſondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimiſchen Bauformen feſt. Die Uniformität der künſtleriſchen Bildung, ein ſo wichtiges Merkmal der neueren franzöſiſchen Kunſt, wird erſt im Zeitalter Ludwig's XIV. erreicht.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italieniſche Stil während der Regierung Heinrich's II. in den Werken des berühmteſten franzöſiſchen Architekten der Renaiſſanceperiode *Philibert De l'Orme* aus Lyon. Auch dieſer ſtammt aus einer alten Baumeiſterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlöſſer, wie *Pierre Nepveu*, *Pierre Fain* von Rouen, *Colin Biart* von Blois u. a. ihre künſtleriſche Erziehung in der Heimat genoſſen hatten, dankt Philibert de l'Orme (ca. 1515—1570) ſeine Bildung zum guten Theile ſeinem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er ſich ſowohl durch ſeine theoretiſchen Arbeiten, wie durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung ſeines Gönners, Heinrich's II., übertragen wurden. Unter denſelben ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalaſt (ſeit 1564) hervor. Anet iſt theilweiſe zerſtört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Theile beweiſen aber, daß ihm hier volle Freiheit, ſeiner Phantaſie zu folgen, geſtattet war, ſo daß für die Erkenntniß ſeines Stiles Anet noch wichtiger erſcheint, als die Tuilerien, deren Bau nach ihm *Jean Bullant*, der Schöpfer des Schloſſes von Ecouen, leitete. Während er in Anet (No. **130**, 6) die Säulenordnungen der Renaiſſance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (No. **130**, 1. u. 2) den Säulen dadurch eine neue Geſtalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog (No. **130**, 5), wahrſcheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zuſammengeſetzten Säulen beſſer zu verbergen. Ihn übertrifft in Bezug auf Reinheit des Stiles *Pierre Lescot* (ca. 1510—1574), welcher den Bau des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalaſtes leitete. Auch hier haben ſpätere Anbauten die urſprüngliche Anlage verändert. Nach Lescot's Plane ſollte der Palaſthof mit vier Faſſaden geſchloſſen werden, mit Eck-

pavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßthürme. Die Theile, welche nach Lescot's Entwürfen ausgeführt wurden, zeigen (No. **129**, 6) über zwei ſäulengeſchmückten Geſchoſſen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen plaſtiſchen Schmuck, welcher von Jean Goujon und deſſen Schülern ſtammt, kommt in die Maſſen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältniſſe und die Ueberſichtlichkeit der Dispoſition geſtört wird. So füllen z. B. im Erdgeſchoſſe die nachmals ſo beliebten Rundfenſter (oeil-de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus. Am Anfange des 17. Jahrhunderts macht ſich eine gewiſſe trockene Nüchternheit und Derbheit in der Behandlung der Bauformen geltend, wie z. B. das Schloß Angerville (No. **129**, 3) zeigt. Auch das Palais Luxembourg, für Maria Medici von *Salomon de Broſſe* erbaut, im Grundriſſe (No. **131**, 4) mit den vorſpringenden Eckpavillons an die älteren franzöſiſchen Muſter ſich anlehnend, beſitzt dieſen Charakter, welchen *François Manſart* (1598—1666), der Erbauer des kleinen, im altfranzöſiſchen Geſchmacke ausgeführten Schloſſes Maiſons (No. **130**, 8), gleichfalls ſeinen Werken aufdrückt. Wenig beliebt bei den Zeitgenoſſen, welche den einflußreichen aber herriſchen Mann mit giftigen Satiren verfolgten, beſitzt er doch bei der Nachwelt einen populären Namen. Die gebrochenen, gleichſam in Geſchoſſen aufſteigenden Dächer — Manſarden — ſind nach ihm benannt worden. Im Zeitalter Ludwig's XIV. kommt der ſogenannte Barockſtil zur Herrſchaft, der aber in dem Hauptwerke der Periode, im Schloſſe von Verſailles (No. **131**, 3), einen viel ſtärkeren Ausdruck in der Decoration und in der inneren Ausſtattung findet, als in der äußeren architektoniſchen Gliederung (No. **129**, 1). Hier klingt noch der Renaiſſanceſtil, wenn auch in geiſtloſer trockener Weiſe nachgebildet, nach. Ein Neffe des François Manſart, *Jules Hardouin Manſart* (1645—1708), leitete den Bau, der aus einem mittleren, in der Tiefe des Hofes gelegenen Haupttheile und langen galerieartigen Flügeln beſteht. In dem rechten Flügel haben, gleichſam gleichberechtigt, die Kapelle und das Theater, beide an dem halbkreisförmigen Abſchluſſe kenntlich, Platz gefunden.

In ganz anderer Weiſe, als in Frankreich, gewinnt in Deutſchland die Renaiſſancearchitektur Verbreitung und Herrſchaft. Die Kenntniß der Renaiſſanceformen muß von der Einführung des Renaiſſanceſtiles in der Baukunſt ſcharf unterſchieden werden. Die erſteren begannen ſchon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Kreiſe des Holzſchnittes und Kupferſtiches heimiſch zu werden und wurden von den Malern eifrig ſtudirt. Das flache Renaiſſanceornament erobert ſich raſch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut ſich der mannigfachſten Verwendung. Maler ſchmücken den Hintergrund

gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der „putti“, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Decoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur, in welcher seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Renaissancestil die wirkliche Herrschaft antritt. Er gelangt auf den verschiedensten Wegen nach Deutschland, nimmt hier die mannigfachste Gestalt an und erfährt in den einzelnen Landschaften ein ungleiches Schicksal. Einen einheitlichen deutschen Renaissancestil gibt es nicht, Charaktermerkmale, welche den deutschen Bauten von 1540 bis 1620 gemeinsam und nur ihnen eigenthümlich wären, lassen sich in größerer Anzahl nicht aufweisen. Wie gering erscheint doch z. B. die Verwandtschaft des Heidelberger Schlosses (No. **135**, 4) mit dem Leipziger Rathhause (No. **138**, 1). Zur Erklärung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur für die decorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die constructive Gliederung an dem altheimischen, gothischen Herkommen festhält. So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde dasselbe aber dadurch, daß die Kenntniß der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden auch niederländische geltend. Ein grosser Unterschied waltet, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier thätig eingriffen. Und dieses thaten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Wenn wir erfahren, daß im 17. Jahrh. alljährlich im Herbste eine Schaar oberitalienischer Maurer und Stuckarbeiter aus Deutschland nach ihrer Heimat zurückzugehen pflegten, so dürfen wir annehmen, daß diese Sitte schon seit längerer Zeit bestand. Namentlich in den österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekenntniß, Politik und Familienbande mit italienischen Herren eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slavischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne ihrer Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, so z. B. das Lusthaus oder Belvedere, welches Kaiser Ferdinand I. in Prag 1536 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten sie aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten

Bauherren waren oder die Werke in Reichsftädten emporftiegen, änderte fich nicht unwefentlich der Stil. Die Reichsftädte waren vorwiegend confervativ gefinnt, hielten an den überlieferten Anfchauungen und Formen fefter als die Fürften, welche ungleich mehr fremdländifchen Cultureinflüffen zuneigten, oft aus weiter Ferne die Künftler holten, diefelben wechfelten, während die reichsftädtifche Architektur eine größere Stetigkeit zeigt und das landfchaftliche Gepräge ftärker bewahrt. Eine beftimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatifchen Verhältniffen des Nordens fo fehr entfprechend, hatte fich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Vereinzelt ift er noch in vielen älteren Städten anzutreffen, in größeren Gruppen hat er fich namentlich in niederfächfifchen Städten, wie in Hildesheim (Knochenhaueramtshaus), Braunfchweig, Halberftadt, Celle, Münden u. a. erhalten. (Der Holzbau ift übrigens auch außerhalb Deutfchlands weit verbreitet und glänzend vertreten, fo in den Niederlanden [No. **134**, 5], in Frankreich [Orleans, Rouen], in England, wo namentlich in Chefter [No. **133**, 2 u. 3] in mehreren Straßen Holzhäufer mit fortlaufenden offenen Gängen im mittleren Stockwerke [rows] vorkommen.) Die Conftruction der Fachwerkhäufer bewegt fich naturgemäß in engen Grenzen. Ueber Schwellen wurden Standfäulen oder Pfoften errichtet, diefe durch horizontale Riegel und oben durch Latten verbunden und durch fchräge Zwifchenftreben befeftigt. Das obere, mäßig vorfpringende Stockwerk wird in ähnlicher Weife conftruirt. Daran ändert die Renaiffanceperiode nichts Wefentliches, nur daß fie in der Decoration die tragenden und raumausfüllenden Glieder deutlicher unterfcheidet, volutenartige Confolen, Zahnfchnitte, Eierftäbe (No. **175**, 7) verwendet, die Standfäulen als Pilafter behandelt. Der Gefammtcharakter bleibt aber unverfehrt. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backfteinbauten vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenftereinfaffungen, Gefimfe, Portale, der Hauftein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diefem Kreife erhalten fich gleichfalls die heimifchen Ueberlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentirung der Faffaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur fchwer die fchmalen, hochgiebeligen Häufer des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterfcheiden.

Am weiteften öffnet fich italienifchen Einflüffen der Haufteinbau, insbefondere in den Landfchaften, welche, wie die öfterreichifchen und bairifchen, Marmor verwenden. Die Haufteinbauten find zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunft der Steinmetzen dankt überhaupt die deutfche Renaiffance das Befte ihrer Wirkung und ihres Werthes. Die harmonifche An-

ordnung der Faſſaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns dieſe Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meiſter und den Einfluß des italieniſchen Stiles ſchließen. Wie wenig die Regeln Vitruv's und der italieniſchen Theoretiker die deutſchen Künſtler banden, erſieht man am beſten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perſpektive, welche in Deutſchland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendelin Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk über die „Architectura oder Austheilung der fünf Säulen" heraus und erläuterte im Anfange die fünf bekannten Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht ſich ſeine ungeregelte Phantaſie in der willkürlichen Ausſchmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich decorirter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen u. ſ. w. Dieſe und ähnliche Zeichnungen ſind nicht maßgebend für die praktiſche Kunſt des Jahrhunderts. Darin aber herrſcht dennoch Uebereinſtimmung, daß auch in dieſer der formelle Zuſammenhang der Bauglieder gelockert erſcheint, die Kunſt ſich mit Vorliebe auf die Ausſchmückung beſonders hervorgehobener einzelner Bautheile wirft. In Portalen, Erkern, Giebeln concentrirt ſich häufig die künſtleriſche Wirkung, ſo daß ſie beinahe aus dem Organismus des Geſammtbaues heraustreten und ſelbſtändige Geltung erlangen. Als Beiſpiele mögen die Faſſaden eines Brüſſeler Hauſes (No. **134**, 6), die Erkerbauten in Leipzig (No. **135**, 1) und Enſisheim im Elſaß (No. **139**, 4) dienen.

Die deutſche Renaiſſance unterſcheidet ſich von der italieniſchen nicht bloß durch die vorwiegende Gunſt, welche ſie dem decorativen Elemente zuwendet. Herrſcht doch auch dieſes in nicht geringem Grade in der italieniſchen Architektur vor. Während aber hier das architektoniſche Stilgefühl der Bildung des Ornamentes vorſteht, die Formen der Geräthewelt durchdringt, ſo daß auch in Geräthen der monumentale Charakter anklingt, ſind es in der deutſchen Renaiſſance gerade die bunten Geräthformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigſten Elemente darbieten. Der Umſtand, daß das Kunſthandwerk von den ſpätgothiſchen Zeiten her eine feſte und geſicherte Stellung einnahm und man gewohnt war, auf den Reichthum und die virtuoſe techniſche Vollendung der Einzeltheile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entſcheidend auf die Geſtalt der deutſchen Renaiſſancearchitektur. Nicht nach architektoniſchen Regeln richtet ſich das Kunſthandwerk, nach den Muſtern der verſchiedenen Kunſthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel geſtellt, erſcheint wie ein Kandelaber ausgebaucht, empfängt, als wäre ſie aus Metall getrieben, ſchräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eiſenbeſchlag voll-

ftändig nachahmen. Metallbefchläge bilden überhaupt ein in der architektonifchen Decoration gern benutztes Motiv (No. **141**, 5; **175**, 8). Ein anderes Ornament ift unter dem Namen Lederornament bekannt (No. **175**, 9): aus der Fläche fcharf ausgefchnittene und aufgerollte Bänder. Wahrfcheinlich haben diefe Cartouchen in der Miniaturmalerei ihren Urfprung, wo fie als Rand oder Einrahmung eines mittleren Schildes oder Spiegels dienten. Von der deutfchen und niederländifchen Architektur gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in den Ornamentenkreis aufgenommen, fanden die Cartouchen nachmals bis in das 18. Jahrhundert auch in den graphifchen Künften als Titeleinrahmung die reichfte Verwendung. Diefer beliebige Gebrauch deutet fchon das unorganifche Verhältniß des Ornaments zur ftrengen architektonifchen Gliederung an. Dasfelbe offenbart fich auch in der Vorliebe, die Ornamente gleichfam aus einer Eifenfläche fcharf herauszufchlagen und fie fo ftark vom Grunde abzuheben, daß fie wie äußerlich angeheftet erfcheinen. Das Pfeilerkapitäl aus der Marienkirche in Wolfenbüttel (No. **139**, 5) dient als Beifpiel einer folchen lockeren Verbindung zwifchen Kern und Schmuck des Baugliedes.

Die deutfche Renaiffance entwickelt fich nicht aus einem einzigen Mittelpunkte. Das verhinderte die politifche Vielherrfchaft und die tiefgehende Spaltung im Volke. Während man in Frankreich die aufeinander folgenden Entwickelungsftufen der Renaiffance zutreffend mit den Regierungszeiten der Könige von Franz I. bis Ludwig XIII. zufammenfallen läßt, würde eine Bezeichnung der einzelnen Perioden der deutfchen Renaiffance mit den Namen der gerade regierenden Kaifer vollftändig des Sinnes entbehren. Diefelbe tritt in Süddeutfchland an den verfchiedenen fürftlichen Höfen beinahe gleichzeitig (um 1530) auf, nachdem fie früher fchon an kleineren Zierwerken plaftifcher Natur, befonders in Kirchen, ihre Kraft geprüft hatte. Doch ift es nicht, wie im Mitttelalter, die kirchliche Architektur, welche der deutfchen Kunft die reichften Aufgaben ftellte. Der Kirchenbau fchränkt fich faft ganz auf die katholifchen Landfchaften ein, wird durch den rafch zu mächtigem Einfluffe geftiegenen Jefuitenorden befonders gefördert. Diefer aber, auch wenn er heimifche Künftler befchäftigte, gab doch dem italienifchen Bauftile den Vorzug, welcher auch den Gewohnheiten des Cultus am beften entfprach.

Im Schloßbau liegt in Deutfchland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaiffancearchitektur. Nicht immer freilich wurden die Schlöffer aus einem Guffe errichtet, älteren Theilen vielmehr jüngere öfter nothdürftig angefügt; auch der Umftand, daß mit dem Burgcharakter fürftlicher Behaufungen nicht fchroff gebrochen, jener meiftens fchonungsvoll umgewandelt wurde, trug nicht zur Regel-

mäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur befferen Vertheidigung beftimmten Vorbauten, die Gräben und Doppelthore, fondern auch die Eckthürme und die Gruppirung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem fich jene öffnen. Aus dem Mittelalter ftammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in felbftändigen an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäufern. Ein Zugeftändniß an die Renaiffance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder theilweife umfchloffen Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutfchen Renaiffance begrüßt. Ein Brückenkopf vertheidigte den Zugang zum Schloffe, mächtige Thürme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert ftammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgibt eine Reihe von Bauten verfchiedenen Alters, wie der nach außen vorfpringende Rudolfsbau u. f. w. Unter denfelben ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Faffade (No. **135**, 4), welche, wenn fie auch nicht die Harmonie der Verhältniffe italienifcher Renaiffancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plaftifchen (von *Alexander Collins* aus Mecheln theilweife beforgten) Decoration, fowie durch die wirkfame Abftufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung der Flächen fich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgefchoffes. Aus mächtigen tief gefugten Werkftücken (Boffagen) errichtete Pfeiler mit ionifchen Kapitälen trennten dasfelbe in fünf Felder, in welchen fich das Portal und je zwei Fenfter befanden. Feiner ornamentirte Pilafter gliedern das erfte, cannellirte Halbfäulen das zweite Stockwerk, Giebel krönten urfprünglich den ganzen Bau. Die Nifchen zwifchen den Fenftern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenfter wurden mit geflügelten Knaben, die mittleren Fenfterftäbe mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten gefchmückt. Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordfeite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Dispofition der Faffade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten. Auch bei dem Friedrichsbaue kennen wir den Meifter des plaftifchen Schmuckes: *Sebaftian Götz* aus Chur; wer aber die architektonifchen Pläne entworfen hat, ift uns, wie bei dem Otto-Heinrichsbaue, nicht überliefert worden. Bekanntlich wurde das Heidelberger Schloß von franzöfifchen Truppen 1693 zerftört. König Ludwig XIV. ließ auf das Ereigniß eine Medaille fchlagen, welche auf der einen Seite die Worte: „Heidelberga deleta est", auf der anderen den Spruch: „Rex dixit et factum est" enthält.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts ftieg noch eine größere Zahl ftattlicher Fürftenfchlöffer in die Höhe, fo das Schloß in Stuttgart, feit 1553 vom Herzog Chriftoph errichtet. Das Aeußere desfelben

tritt ſchlicht und maſſig auf, den Schloßhof umgeben Arkaden, welche durch drei Stockwerke ſich ziehen, von canellirten Säulen getragen und in flachen Bogen geſchloſſen werden (No **138**, 3). In der Nähe des Schloſſes befand ſich das 1846 abgebrochene Luſthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeſchoſſe eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Waſſerbaſſins in der Mitte (No. **135**, 2), im Oberſtocke einen großen Saal enthielt. Als Baumeiſter wird ſeit 1575 *Georg Beer* genannt, welchem der nachmals vielbeſchäftigte, weitgereiſte *Heinrich Schickhardt* (1558—1634), bei der „Viſirung" half. Eine reiche Bauthätigkeit entwickelten die bairiſchen Herzöge. Außer dem Schloſſe in Landshut (1536), deſſen Hof italieniſche Künſtler aufrichteten, und dem Schloſſe Trausnitz bei Landshut, danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Urſprung. Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die feſten Burgen des Mittelalters, beſitzt auch noch einzelne gothiſche Bautheile. Der Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeſchoſſe fällt in die Zeiten Albrecht's V. und Wilhelm's I. Die innere Zimmerdecoration (No. **141**, 1), ausſchließlich der Malerei anvertraut, weiſt auf italieniſche Muſter hin. Die Reſidenz in München, von Herzog Maximilian 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt ſechs Höfe der verſchiedenſten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkoſten der Decoration tragen. So zeigt die Faſſade im Kaiſerhofe (No. **139**, 1) eine Doppelordnung von Pilaſtern mit Niſchen und Feldern grau in grau gemalt. Der Charakter der Decoration iſt wieder italieniſch, wie bei der Richtung des Bauleiters, *Peter de Witte* oder *Candid*, und der ausführenden Künſtler nicht anders erwartet werden konnte. Einen ähnlichen Typus trägt auch der Stucco- und Farbenſchmuck des Treppenraumes (No. **140**, 1). Nur die breiten Flächen der Voluten verrathen die Mitwirkung deutſcher Hände. Aus der Reihe der öſterreichiſchen Schlöſſer und fürſtlichen Bauten, welche namentlich in Böhmen (Schloß Stern bei Prag, Rudolfiniſche Bauten am Hradſchin in Prag, Waldſtein'ſche Gartenhalle ebendort u. ſ. w.) zahlreich errichtet wurden, heben wir den Hof des Loſenſtein'ſchen Schloſſes Schalaburg bei Mölk (No. **136**, 5) hervor. Säulenarkaden von rothem Marmor tragen eine offene Galerie, deren Pfeiler an den Seitenflächen mit Reliefs aus gebranntem Thone bedeckt ſind. In den fränkiſchen Landſchaften verdienen das Schloß in Offenbach bei Frankfurt mit ſchönen vorgebauten Arkaden, aus den Jahren 1572—1578, das mächtige aber ſchwerfällige Schloß in Aſchaffenburg, ein Werk des *Georg Riedinger* (1613), die Plaſſenburg bei Kulmbach, ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, beſondere Erwähnung.

Frühzeitig brach ſich in Oberſachſen die Renaiſſancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürſten Johann Friedrich dem Großmüthigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Oſtflügel vorſpringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (No. **135**, 3) wegen der kühnen Conſtruction der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das Dresdener Schloß, deſſen Haupttheile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürſten Moritz gebaut wurden, beſitzt ebenfalls in dem großen Schloßhofe ſeinen Mittelpunkt. Derſelbe war mit Fresken geſchmückt und mit vier Eckthürmen (Schnecken) und einer vorſpringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange verſehen. Die Leitung des Werkes führte als Oberbaumeiſter *Hans von Dehn-Rothfelſer*. Neben ihm wird *Kaſpar Voigt* als Baumeiſter genannt. — In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürſtenhof zu Wismar. Dem älteren 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er ſich anfangs der Kunſt des *Gabriel van Aken* bediente. Sowohl die Außenſeite wie die Hoffaſſade (No. **138**, 4) dieſes neuen Flügels zeichnen ſich vor vielen anderen Werken durch die wirkſamen Maßverhältniſſe und die feine Abwägung der decorativen und der blos raumausfüllenden Theile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem ſich die Portale, die Fenſter mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerſchmuck (No. **139**, 6) und die horizontal laufenden Frieſe, theils in Sandſtein, theils in gebranntem Thon ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofſeite kommen noch in den oberen Geſchoſſen Pilaſter als verticale Trennungsglieder hinzu.

Die ſtädtiſchen und privaten Bauten beſitzen einen geſchloſſeneren landſchaftlichen Charakter als die fürſtlichen Schlöſſer; an ihnen läßt ſich ſicherer, was in den verſchiedenen Landſchaften und Oertlichkeiten als Bauregel galt, nachweiſen. Selbſtverſtändlich wurden die deutſche Schweiz und die ſüdlichen Theile Deutſchlands von italieniſchen Einflüſſen am ſtärkſten berührt. Faſſaden, wie jene eines Baſeler Zunfthauſes (No. **136**, 3) oder eine Behandlung des Erkers, wie ſie uns in Colmar (No. **139**, 3) entgegentritt, haben hier nichts Auffälliges. Auch die Sitte der Faſſadenmalerei kam aus Oberitalien in die nächſtgelegenen nordiſchen Landſchaften herüber. Sie findet ſich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im ſüdlichen Bayern. Ein Beiſpiel der Faſſadenbemalung bietet das Rathhaus in Mühlhauſen im Elſaß (No. **139**, 2). Der Maler *Chriſten Vackſterffer* aus Colmar hatte 1552 die Ausführung derſelben übernommen. Im Erdgeſchoſſe, dem ſich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Ruſtica-Architektur nach, die Fenſter krönte er mit Kränzen,

in den oberen Stockwerken brachte er eine ionifche Säulenhalle mit Nifchen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelfchmuck, fondern wurde aus gemufterten Ziegeln hergeftellt. Die Verbindung des malerifchen Schmuckes mit dem Holzbau, welcher fich auf einem fteinernen Untergefchoffe erhebt, wird in einem Colmarer Bürgerhaufe (No. **136**, 1) vor die Augen gebracht. Das Rathhaus zu Enfisheim (No. **137**, 2) erinnert in der Difpofition, einer unteren offenen Halle und darüber einem gefchloffenen Saalbau, wie in der Decoration der Pilafter an italienifche Vorbilder. Die Spitzbogen der Halle und die Anordnung der Fenfter gehen auf heimifche Ueberlieferungen zurück. Der berühmtefte elfäffifche Baumeifter des 16. Jahrhunderts, *Daniel Speckle* in Straßburg (1536—1589), ein Mann von vielfeitiger Bildung, auch literarifch thätig, hat fich insbefondere um den Feftungsbau große Verdienfte erworben.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit jenen in den benachbarten Niederlanden eine große Verwandtfchaft. Die kleinen, meift drei Fenfter breiten Häufer mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Aehnlichkeit der Lebensverhältniffe hat offenbar die gleichartige Baufitte hervorgerufen. Einen dominirenden Einfluß auf Deutfchland, befonders auf die nördlichen Theile desfelben, haben die Niederlande erft feit dem Schluffe des 16. Jahrhunderts geübt, hier den durch Rufticaeinfaffungen belebten Backfteinbau heimifch gemacht. Im 16. Jahrhundert hinderten die inneren Unruhen und die kriegerifchen Zeitläufte den Auffchwung der Architektur. Das bedeutendfte profane Bauwerk des 16. Jahrhunderts in den füdlichen Niederlanden ift das Antwerpener Rathhaus, von *Cornelius de Vriendt* 1561 erbaut. In Holland zeigt das Rathhaus zu Leyden, 1599 begonnen, eine feltfame Mifchung antikifirender Elemente mit heimifcher Decorationsweife. Der ftattliche Giebel über der Mitte der Faffade (No. **136**, 2) mit den Voluten und Pyramiden zur Seite kommt, wie die Vergleichung mit dem Stadtweinhaus in Münfter in Weftfalen (No. **136**, 4) zeigt, auch fonft noch oft vor, ift fogar im folgenden Zeitalter typifch geworden. Von der Wechfelwirkung zwifchen belgifchen und rheinifchen Städten legen einzelne kölnifche Werke Zeugniß ab. Der prächtige Lettner in der Kirche Maria auf dem Kapitol, das ältefte Renaiffancewerk in Köln, ift von einem Meifter aus Mecheln 1524 gearbeitet worden. Als der Rath von Köln eine neue Vorhalle am Rathhaus zu bauen befchloß, reichten auch niederländifche Künftler Entwürfe ein. Der Rath entfchied fich (1569) für den Plan des Bildhauers *Wilhelm Vernucken* (?) aus Köln, der mit Hilfe von Namurer Steinmetzen das Werk (No. **134**, 2) ausführte. An dem reichen plaftifchen Schmuck der Doppelhalle, welche oben Spitzbogen zeigt, erkennt man die Herkunft des Künftlers.

Die Umprägung des Renaiſſanceſtiles in deutſche Formen, der conſervative Zug, welcher an der deutſchen Renaiſſance haftet und eine natürliche Verbindung mit der ſpätmittelalterlichen Bauweiſe herſtellt, tritt uns am lebendigſten in mittel- und norddeutſchen Städten entgegen. Vor allen anderen muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Thätigkeit entfaltet. Der ſtädtiſche Handel hatte allerdings viel von ſeiner früheren Bedeutung verloren, eine große Wohlhabenheit der Bürger und ein kräftiger Genußſinn waren aber geblieben. Sie fanden Ausdruck in den ſtattlichen, im Inneren reich ausgeſtatteten Privathäuſern, die ſich in raſcher Folge erhoben. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite aber eine ſtattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorſpringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend (No. **141**, 4), ſchmücken die Mitte oder die Ecke der Faſſade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuſer die Langſeite der Straße zukehren, ſo wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgeſetzt (No. **140**, 2). Das Aeußere iſt nicht frei von einem ſchwerfälligen, zuweilen ſteifen Weſen: dagegen erſcheint der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. In der Tiefe ſind nicht ſelten Gartenſäle errichtet. Zu den bekannteſten Beiſpielen gehören das Hirſchvogelhaus (1534), das Funk'ſche Haus und das Pellerhaus (1605). Ein gutes Bild aus einer altdeutſchen Stadt — denn altdeutſch heißt gewöhnlich die deutſche Renaiſſance — bietet uns der Marktplatz in Rothenburg an der Tauber (No. **137**, 1) mit ſeinem Rathhauſe, welches ein Nürnberger Meiſter *Wolff* (1572), entwarf. Auch Privathäuſer und Brunnen der Renaiſſancezeit beſitzt Rothenburg in überraſchend guter Erhaltung. Gegen das Rothenburger Rathhaus mit ſeiner Ruſtikabogenhalle, ſeinem Erker, Giebel und Thurm tritt das Leipziger Rathhaus (No. **138**, 1) zurück. An ſeinen Schmalſeiten wird es von einem abgetreppten Giebel bekrönt. Die Hauptfaſſade zeigt das hohe Dach mit ſechs kleineren Giebeln geſchmückt. Die Fenſter ſind paarweiſe angeordnet. Erbaut wurde das Rathhaus von *Hieronymus Lotter*, der in Nürnberg ca. 1498 geboren war und auch als kurfürſtlicher Baumeiſter eine reiche, ihm ſchließlich ſchlecht gelohnte Thätigkeit entfaltete.

Im deutſchen Norden pflegten die Hanſaſtädte mit großem Eifer die Renaiſſancekunſt. Die Rathhäuſer in Bremen, Lübeck (Bogenhallen und Treppenhaus), Zunfthäuſer und zahlreiche Privathäuſer, die letzteren bald in Fachwerk, bald in Backſtein ausgeführt, legen dafür Zeugniß ab. Ein Beiſpiel aus der letzten Zeit der deutſchen Renaiſſance iſt das Leibnitzhaus in Hannover (No. **134**, 1). Der Hauptnachdruck wird auf die Ausbildung des Erkers, auf die Einfaſſung der Fenſter gelegt, die horizontale Gliederung beſonders betont. Einen ſcharf ausgeprägten Charakter offenbaren

die Privathäuſer in Danzig durch die ſog. Beiſchläge, Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporſteigt und welche mit Steinſchranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken verſehen ſind. Sie gleichen den italieniſchen Loggien und dienten auch ähnlichen Zwecken (No. **137**, 3). Im Zeughaus in Danzig (No. **135**, 5) ſind die Mauerecken und die Fenſter mit Hauſteinen eingefaßt, die Giebel mit reichem Schmucke bedacht.

Der Zwieſpalt in der Formenbildung verringert ſich am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmucktheile empfangen eine derbere Geſtalt und ſchließen ſich der kräftigen heimiſchen Decoration beſſer an. Ging auch die Naivetät verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Theil ihres maleriſchen Reizes, ſo zeigte doch die ſyſtematiſche Behandlung der Glieder einen Fortſchritt. Auch der Zwieſpalt in der perſönlichen Bildung der Baumeiſter ſchwindet. Die fremden Bauintendanten und heimiſchen Werkleute ſtehen ſich nicht feindſelig oder im Verhältniſſe ſchroffer Unterordnung gegenüber. Auch die heimiſchen Baumeiſter erwerben eine umfaſſende Fachbildung und holen ſich ſelbſt in Italien die Belehrung, welche ihnen insbeſondere der Anblick der Werke Palladio's verſchafft. Ein Beiſpiel dieſer ſtrengeren, zugleich einheitlichen Richtung iſt die Faſſade des Nürnberger Rathhauſes, welche *Eucharius Karl Holzſchuher* 1613 entwarf. Ruſtikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgeſimſe zwiſchen den einzelnen Stockwerken, abwechſelnd dreieckige und rundgeſchweifte Giebel über den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes und ein Kranzgeſims auf wuchtigen Conſolen verleihen derſelben ein ſchweres aber einfach klares Gepräge. Zur ſelben Zeit (1615—1620) baute *Elias Holl*, dem wir eine feſſelnde Selbſtbiographie verdanken, das Augsburger Rathhaus. Das Aeußere desſelben erſcheint vielleicht nüchtern ſtreng, die inneren Räume dagegen, beſonders der große Saal im zweiten Stockwerk (No. **140**, 5) ſind mit glänzender Pracht ausgeſtattet. An den Schmalſeiten ziehen sich zwei Fenſterreihen übereinander hin, die Langſeiten ſchmücken Niſchen mit Statuen, das Kranzgeſims wird von Conſolen getragen, die Stuccodecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung ſpielt überhaupt in der Decoration des Saales eine große Rolle. Wie in dieſem Falle der Schwerpunkt auf die Ausſtattung der inneren Räume gelegt wurde, ſo liebten es unſere Vorfahren überhaupt, auf die innere Einrichtung und Ausſchmückung des Hauſes den Nachdruck zu legen. Man wird der deutſchen Renaiſſance nicht gerecht, wenn man bloß die Außenſeiten der Häuſer betrachtet. Die niedrigen Stockwerke, die Erker beweiſen, daß man gleichſam von innen nach außen baute, die äußere Architektur durch die Be-

schaffenheit und Anordnung der inneren Räume bestimmt und bedingt wurde. Erst wenn man die letzteren betritt, empfängt man den lebendigen, phantasievollen Eindruck des deutschen Renaissancehauses und gewinnt die Ueberzeugung, daß auch in der deutschen Renaissance der Sinn für das Gesetzmäßige und Vernünftige waltete. Daher wurde auf dem Bogen No. **141** das Bild eines im Renaissancestil eingerichteten Wohnzimmers gegeben, welchem sich ein belgisches Wohnzimmer (No. **141**, 2) anschließt. Das letztere unterscheidet sich von dem altdeutschen vornehmlich dadurch, daß an die Stelle des behaglichen Thonofens der prunkvollere Kamin getreten ist.

Im Anhange mögen noch einzelne Bemerkungen über die Renaissancearchitektur in den skandinavischen Ländern, in Großbritannien und Spanien Platz finden. Die Architektur in Dänemark, unter der Regierung König Christian's IV. eifrig gepflegt, wurde vorwiegend von niederländischen und deutschen Baumeistern ausgeübt. Das Schloß Frederiksborg (nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt erhalten) zeigt in seiner Belebung des Ziegelwerkes durch Hausteineinfassungen wie in seinen abgetreppten Giebeln niederländischen Einfluß (No. **133**, 5). Auch nach Schweden wurden wiederholt deutsche Baumeister gerufen. Der Brunnen im Schloßhof zu Kalmar (No. **133**, 6) ist in dem unteren Theile in antiken Formen gehalten, während der obere Aufsatz mit seinen geschweiften Giebeln selbständiger auftritt. Das Schloß Wettersborg bei Wadstena am Wettersee (No. **133**, 7), besitzt in den Außenwerken noch einen kastellartigen Charakter. Nur in den Seitengiebeln prägt sich die Renaissance deutlicher aus.

Während England auf den Gebieten der Plastik und Malerei seit den Zeiten Heinrich's VIII. sich fast ausschließlich fremder Kräfte bediente, hielt es im Kreise der Architektur an der nationalen Weise länger und energischer fest. Langsam nur schwand der gothische Stil aus der Uebung, längere Zeit traten die Renaissanceformen nur zaghaft, den gothischen Gliedern sich beimischend, auf. Den Uebergang lernt man am besten an den Bauten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Auch die vornehmen Landsitze aus dem 16. und 17. Jahrhunderte bewahren im Grundrisse und in der inneren Disposition viel von dem herkömmlichen Charakter und zeigen um die Halle kleinere, bald zurücktretende, bald vorspringende Räume gelegt. Beispiele solcher Landsitze sind Wollatonhouse aus dem Ende des 16. und Hollandhouse aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Durch *Inigo Jones* (1572—1652) kam die reinere italienische Architektur zur Geltung. In Italien hatte er sich für Palladio's Werke begeistert, dann nach kurzem Aufenthalt in Dänemark an den Königen aus dem Hause Stuart eifrige Gönner gefunden. Er trug sich mit dem Entwurfe zu einem riesigen Königspalaste in

London. der nicht weniger als ſieben Höfe (No. **133**, 1) einſchließen ſollte. Dem langgeſtreckten Mittelhofe legte er drei kleinere zur Seite, von welchen wieder die beiden mittleren durch Arkaden und Galerien ausgezeichnet werden ſollten. Dem einen (perſiſchen) gab er eine kreisrunde Geſtalt. Nur der Bankettſaal, ſieben Fenſter breit, kam zur Ausführung. Ueber einem Ruſticaſockel erheben ſich zwei Säulenordnungen, die untere im ioniſchen, die obere im korinthiſchen Stile. Doppelte Säulen markiren die Ecken, das Gebälke verkröpft ſich mit den Säulen. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt ſich die Anlehnung an Palladio in dem Grundriß zu einer Villa in Chisvick (No. **132**, 4), welche nach dem Muſter der Rotonda in Vicenza entworfen iſt. Der Zeit nach fällt die Paulskirche in London (No. **132**, 5. 6), ein Werk des *Chriſtopher Wren,* aus dem Kreiſe der Renaiſſance heraus. Doch offenbart wenigſtens der Kuppelbau, wie mächtig das Vorbild der römiſchen Peterskirche nachwirkte. Wie trotz ſcheinbarem Beharren bei Renaiſſanceformen doch der ganze Reiz des Stiles verloren gehen kann, beweiſt der ſchwerfällige Bau des Schloſſes Blenheim (No. **132**, 7 u. 8). In Schottland hatte im 16. Jahrhundert, durch die politiſche Verbindung hervorgerufen, franzöſiſcher Einfluß auch in der Schloßarchitektur ſich geltend gemacht. In dem ſpäteren Zeitalter weicht er wieder und macht einem wenig erfreulichen Formenſchwulſte Platz (No. **133**, 4).

Die beiden Stufen der Renaiſſance in Spanien, die vorwiegend decorative Richtung (Goldſchmiedeſtil), in welche auch mauriſche Elemente hineinſpielen, und die ſtrengere, nach italieniſchen Muſtern (Michelangelo) componirende Richtung verſinnlichen der Kloſterhof zu Lupiana (No. **131**, 5) und der Rieſenbau des Escurial (No. **131**, 6 u. 7), welcher Kloſter und Schloß vereinigt und in der hochragenden Kuppel der dem h. Laurentius geweihten Kirche den alles beherrſchenden Mittelpunkt empfängt.

---

5. Das Kunsthandwerk in der Nordischen Renaissance.

Frankreich und Deutſchland boten für die Entwickelung des Kunſthandwerkes in der Renaiſſance den wichtigſten, wenigſtens den bekannteſten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreiſen des Kunſthandwerkes, z. B. in der Goldſchmiedekunſt, von Burgund abhängig geweſen, ſo übten im folgenden Zeitalter italieniſche Künſtler und Kunſtwerke einen beſtimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen ſilbernen Leuchtern

„d'ouvraige à l'antique" geſprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalieniſcher Kandelaber denken müſſen. Doch gelang es in kurzer Zeit (ſeit Heinrich II.), einen Stil zu ſchaffen, welcher den Anſpruch erheben darf, den nationalen Geſchmack und Formenſinn glänzend auszudrücken. Uebrigens darf nicht vergeſſen werden, daß Frankreich fortdauernd flandriſche und deutſche Kunſtkräfte in ſeine Dienſte zog. Die Goldſchmiedekunſt, das vornehmſte aller Kunſthandwerke, hätte einen noch größeren Aufſchwung genommen, wenn nicht die Finanznöthen des Reiches wiederholt zu Verboten des unbeſchränkten Gebrauchs der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellini's am Hofe König Franz' I. übte keinen ſo großen Einfluß auf die franzöſiſche Goldſchmiedekunſt, wie man erwarten ſollte. Cellini wurde vorwiegend als Bildhauer beſchäftigt, und für den beliebteſten Schmuck, die Hutſchilder, die Agraffen, waren vielfach heimiſche Traditionen maßgebend. Vollends franzöſiſchen Urſprunges ſind die Namenszüge, Deviſen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email ſpielt in der franzöſiſchen Goldſchmiedekunſt eine ebenſo wichtige Rolle wie in Italien, ebenſo kamen geſchnittene Steine (Matteo del Naſſaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werthe für die Goldſchmiedekunſt war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Sculptur und weiter der Umſtand, daß derſelben Vorlagen von ſo hervorragenden Zeichnern wie *Jacques Androuet Ducerceau*, dem wir auch ein wichtiges Kupferwerk über franzöſiſche Renaiſſancebauten verdanken (Probe eines von ihm gezeichneten Ornamentes No. **173**, 9), *Etienne Delaulne* (ungefähr 1518 bis nach 1582) und *Pierre Woeiriot* in Lyon, zu Gebote ſtanden. In der ſpäteren Zeit thaten *Jan Collaert's* Stiche (No. **173**, 8) die gleichen Dienſte. Die Goldſchmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaiſſancecharakter, als die Leidenſchaft für Diamanten, Perlen und Edelſteine aller Art aufkam. Die Formen wurden ſchwerer; die feinſten Künſte des Goldſchmiedes, das Treiben, Ciſeliren, Emailliren, traten in den Hintergrund, da der materielle Werth des Schmuckes den Ausſchlag für ſeine Schätzung gab. Die reiche plaſtiſche Decoration, welche die Goldſchmiedearbeiten aus der Zeit Heinrich's II. auszeichnet, findet ſich auch in den aus Zinn gegoſſenen Krügen und Schalen eines ſonſt unbekannten aber jedenfalls künſtleriſch hochſtehenden Modellirers, des *François Briot*, vor. Arabesken, Medaillons, Mascarons (Fratzenköpfe) umgeben die Gefäße; Cartouchen, Trophäen heben ſich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieſer Decorationsweiſe muß in italieniſchen Muſtern (Polidoro da Caravaggio) geſucht werden, die Behandlung aber weiſt auf einen ſelbſtändigen Formenſinn hin. Die Kraft der nationalen Phantaſie macht ſich in den franzöſiſchen Faiencen der

Renaiſſanceperiode noch mehr geltend. *Bernard Paliſſy* (ungefähr 1510—1579) ſteht an der Spitze der franzöſiſchen Kunſttöpfer. Urſprünglich Glasmaler, unternahm Paliſſy, von einem unermüdlichen Forſchergeiſt getrieben, die mannigfachſten Verſuche, um das Geheimniß der weißen Zinnglaſur zu ergründen. Spielen dieſe Experimente in der Lebensgeſchichte des intereſſanten, ſpäter aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, ſo beſitzen ſeine künſtleriſchen Projekte (Grotten aus Thon) und ſeine häufig nachgeahmten Werke für den Wechſel des ornamentalen Sinnes die ſtärkſte Zeugnißkraft. An die Stelle der maleriſchen Decoration tritt das plaſtiſche Relief (No. **169**, 5—7. No. **172**, 8 u. 9), welches ſtreng naturaliſtiſch behandelt wird. Fiſche, Muſcheln, Schlangen, Fröſche, Inſekten, nach der Natur in Gyps abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Paliſſy mit Vorliebe zur Decoration der großen Prachtſchüſſeln. Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortſchreitende Töne, die Glaſur einen eigenthümlich ſchimmernden Glanz. Dieſe Arbeiten ſind unter dem Namen „pièces rustiques“ bekannt und geſchätzt und beſitzen in der keramiſchen Kunſt kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Mouſtier befanden ſich berühmte Kunſttöpfereien. Aber alle von Fachkünſtlern geſchaffenen Werke haben in den letzten Jahrzehnten nicht ſo großes Aufſehen erregt und eine ſo unbegrenzte Werthſchätzung erfahren, wie die Produkte eines Liebhaberateliers. Etwa ſeit dem Jahre 1856 tauchten in raſcher Folge 70—80 Thongefäße auf, die als Henry-deux-faience oder Faience von Oiron den Kunſtmarkt in die heftigſte Aufregung verſetzten. Die Seltenheit dieſer Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers — Schalen, Flaſchen, Leuchter, Salzfäſſer u. ſ. w.) ſteigerte ihren Marktwerth, das lange Zeit ungelöſte Geheimniß ihres Urſprunges und ihrer Herſtellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Wir wiſſen jetzt, daß die Henry-II.-Faience in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Schloſſe Oiron bei Thouars hergeſtellt wurde, als ſich dasſelbe in dem Beſitze einer angeſehenen Dame, Helene de Hengeſt de Genlis, befand. Zu ihrem Haushalte gehörte (1529) ein François Charpentier, als Töpfer bezeichnet. Ihm mag die techniſche Ausführung der Gefäße übertragen worden ſein. Sie ſind aus weizengelber Thonerde gearbeitet, mit bräunlichen Arabesken decorirt, matt glaſirt, einzelne Theile, wie Hermen, Mascarons, rund modellirt und angeſetzt (No. **169**, 12; No. **171**, 9). In Bezug auf ihre Herſtellung wird vermuthet, daß die Flächenornamente mit Stempeln, ſog. Fileten, halbmondförmigen Eiſen in flache Thonſcheiben eingedrückt und dieſe dann, wie es die Hohlform erforderte, in Stücke geſchnitten wurden. Die Henry-II.-Faiencen ſind Dilettantenarbeit und nur ſoweit kunſtgeſchichtlich bedeutſam,

als sie das Interesse weiter Kreise an kunstgewerblichen Arbeiten und dem guten Geschmack, welcher in denselben herrschte, darthun. Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. *Jean Grolier* (1459—1565), der Schatzmeister König Franz I., hatte während seines Aufenthaltes in Italien sich mit der Renaissancekunst innig befreundet, namentlich auch für schöne Büchereinbände, wie sie in Italien beliebt waren, sich begeistert. (Die Bibliothek des Thomas Maioli zeichnete sich durch schön gebundene Bücher aus.) Jean Grolier brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch bedacht, daß die Herstellung derselben durch den Drucker dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen. Außer einfarbigen Arabesken verwendete er häufig Ledermosaik: aus dem Maroquingrunde schnitt man die Zeichnung, Arabesken, verschlungene Bänder, heraus, legte bunte Lederstreifen ein und glättete das Muster mit erhitzten Eisen, hob die Wirkung noch durch Vergoldung. Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten, am Fuße des Deckels steht der Name des Besitzers: Jo. Grolerii et amicorum (No. **167**, 1). In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Grolier's, Louis de Sainte-Maure, seine Bücher binden (No. **167**, 2). Auch die von dem berühmten Buchdrucker *Geoffroy Tory* herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände aus. Von der weiten Verbreitung des Grolierstiles legt ein Bucheinband in der Wiener Hofbibliothek Zeugniß ab (No. **168**, 1). Wie am Ende des Jahrhunderts die Zeichnung schwer und schwunglos wird, lehrt der Vergleich des Grolier'schen Einbandes mit dem Buchdeckel No. **167**, 3.

Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und fachmäßig betriebene Kunstweise geht die Decoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emailkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sog. Maleremail (emaux peints) ausgebildet. Nachdem die Umrisse der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und die letztere mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden, füllte man auch die Umrisse mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixirte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart ist die Grisaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Aus-

ſparung oder Schraffirung gewonnen wurde. Eine ſtattliche Reihe von Emailmalern entſtand in Limoges, in welcher Stadt ſich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunſt vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Lionard und Jehan Penicaud, die Leonard und Martin Limoſin, die Pierre und Martial Reymond, die Courteys u. ſ. w. entwickelten eine ſtaunenswerthe Fruchtbarkeit und waren im Stande, Porträts, figurenreiche religiöſe und hiſtoriſche Compoſitionen, vollſtändige Triptycha etc. in Email herzuſtellen. Auch Gefäße, Kannen, Schüſſeln, Schalen u. ſ. w. wurden mit Emailmalerei geſchmückt (No. **170**, 9), und inſofern greifen die Limouſiner Emailmaler auch in das Kunſthandwerk über.

Während in Italien die Intarſia, welche ſich urſprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzſculptur in der Renaiſſance um die Herrſchaft ſtreitet, dankt die Kunſtſchreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plaſtik ihre größten Erfolge. Von der gothiſchen Zeit her beſaß Frankreich in der Holzſculptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußholz in Gebrauch kam, ihre vollendete techniſche Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die franzöſiſchen Renaiſſancemeubel, ähnlich wie die italieniſchen, eine Vorliebe für ſtrengere architektoniſche Formen, beleben die Füllungen mit flachem Relief (No. **175**, 4). Unter Heinrich II. ſiegt die plaſtiſche Decoration. Die flachen Pilaſter verwandeln ſich in Hermen; Figuren im Stile Goujon's, an den geſtreckten Verhältniſſen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwiſchen den Feldern vor, Masken, ſpäter auch Cartouchen finden häufige Verwendung, die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigſten Relief die Formen ausgearbeitet (Beiſpiele No. **177**, 4 u. 5; No. **178**, 3). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz auf und mit ihm die Incruſtation und die farbige Decoration; nebenbei nur erhält ſich, die Derbheit der Formen noch ſteigernd, dabei trocken in der Zeichnung, ſchwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plaſtiſche Stil der Meubel.

Zur Weltherrſchaft gelangt das franzöſiſche Kunſthandwerk erſt unter der Regierung Ludwig XIV. In der eigentlichen Renaiſſanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutſche Kunſthandwerk die erſte Stelle ein, ſowohl in Bezug auf die Mannigfaltigkeit ſeiner Wirkſamkeit, ſo daß kein Arbeitskreis unvertreten bleibt, wie in Bezug auf die Größe ſeiner Kundſchaft. Sind doch z. B. Zeichnungen für franzöſiſche Prachtrüſtungen in Deutſchland von der Hand des Hans Mülich in München u. a. entworfen worden. Die techniſche Tüchtigkeit war ein Erbſtück aus der gothiſchen Periode, in welcher das Kunſthandwerk

bereits der großen Kunft den Rang abgelaufen und an den Bauten das Befte geliefert hatte. Die Fortdauer feiner Blüthe dankt es dem Umftande, daß felbft die beften Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verfchmähten, dem Kunfthandwerke ihre fruchtbare Phantafie zur Verfügung zu ftellen. So groß der Reichthum an ausgeführten Werken auch fein mag, fo wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künftlerhand herrühren und durch den Kupferftich in den Kreifen der Kunfthandwerker verbreitet wurden. An der Spitze der Maler, welche das Kunfthandwerk befruchten, fteht kein geringerer als der jüngere *Hans Holbein*. Namentlich während feines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräthe und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelauffätze, Uhren u. f. w. zu entwerfen. Als Probe mag die Zeichnung einer Dolchfcheide (No. **168**, 4) mit Venus und Amor, Pyramus und Thisbe und dem Parisurtheil dienen. Einen nicht geringeren Eifer, befonders im Intereffe der Goldfchmiedekunft, entwickelten die Kleinmeifter und Ornamentftecher, wie *Aldegrever* (No. **175**, 10), *H. S. Beham* (No. **177**, 8), welchen *Gilich Kilian Proger* in Nürnberg (No. **168**, 7), *Peter Flötner* in feinem Modellbuche von 1549 (No. **173**, 6 u. 7; **174**, 4), der vielfeitige *Auguftin Hirfchvogel* (No. **170**, 7), *Virgil Solis* (No. **170**, 4 u. 5; **171**, 1 u. 2), *Hieronymus Bang* in Nürnberg (No. **170**, 6) *Paul Vlindt* (No. **170**, 2), *Georg Wächter* (No. **170**, 3), *Joh. Sibmacher* (No. **170**, 1; **174**, 2) u. a. folgten. Möglich, daß einzelne diefer Blätter nach ausgeführten Werken geftochen wurden, wie z. B. der Becher des Virgil Solis — waren doch einzelne Stecher auch als Goldfchmiede thätig, wie Bang und Vlindt. Der Mehrzahl nach find fie aber wirkliche Vorlagen, beftimmt von den Goldfchmieden und Metallarbeitern verwerthet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht fich der eigenthümliche deutfche Formenfinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeifter die italienifchen Einflüffe vorwiegen, herrfchen in den fpäteren Blättern die Cartouchen, Masken, das breite Bandornament vor. Der mit der Punze (Eifenftift mit ftumpfer Spitze, welcher mit einem Hammer in die Platte hineingetrieben wird) hergeftellte Stich eines Bechers von dem unbekannten Meifter J. S. (No. **168**, 5) gibt uns ein deutliches Bild diefes Stiles. Zuweilen erfcheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, das Ornament hebt fich fcharf von dem Kern ab (No. **169**, 4). An demfelben, nur in Holzfchnitt erhaltenen Doppelbecher bemerkt man auch die Vorliebe für gefchweifte Linien, für fcharfe Trennung der Glieder und Häufung derfelben. An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und fchmächtig erfcheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichfam losgelöfte Blätter, angefetzt, die fich volutenförmig

krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Ein Beifpiel dafür bietet No. **171**, 3. Ueberhaupt macht fich darin die gothifche Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonftranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporfteigen, mit jenem durch zierliche Querftäbe verbunden, welche die Stelle der Strebebogen einnehmen.

Die Kupferftichvorlagen bezogen fich zumeift auf die Goldfchmiedekunft, welche in der That auch im Kreife des deutfchen Kunfthandwerkes obenan fteht. Als ihr berühmtefter Vertreter tritt uns *Wenzel Jamnitzer* oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz feiner Wirkfamkeit in Nürnberg fand, wo er 1588 ftarb. Das Lob, welches ihm fein Zeitgenoffe, der alte Biograph Nürnberger Künftler, Johann Neudörffer ertheilt: „Was er von Thierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von felber goß, um die filbernen Gefäße damit zu zieren, das ift vorhin nicht erhöret worden", empfängt feine Beftätigung durch den Merkelfchen Tafelauffatz, gegenwärtig im Befitze Rothfchild's (No. **172**, 2). Der Fuß desfelben ift mit Thieren und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur entfteigt demfelben und trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem fich eine Blumenvafe erhebt. Ein anderes Hauptwerk feiner Hand ift ein ähnlich verzierter Schmuckkaften im Grünen Gewölbe in Dresden (No. **178**, 4). Sein Ruhm brachte es mit fich, daß faft alle hervorragenden Goldfchmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf feinen Namen gefchrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Thätigkeit, die fich nicht bloß in feinen ausgeführten Werken, fondern auch in feinen zahlreichen (geftochenen) Entwürfen bekundet. Die letzteren verrathen eine große Aehnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceau's, was fich aus der gemeinfamen (italienifchen) Quelle, aus welcher beide Meifter fchöpften, erklärt. In der Form geht auch die Kanne (No. **172**, 3) auf italienifche Mufter zurück, fchwerfälliger dagegen erfcheint der Becher (No. **172**, 4) entworfen. Das Motiv der glatten ausgebauchten Silberfpiegel kommt auch auf dem Doppelbecher (No. **172**, 5) vor, während die aus Nürnberg ftammende Kanne (No. **170**, 8) fich durch die fchönen Verhältniffe und den zierlichen Henkel auszeichnet. Die beiden Deckelkrüge (No. **169**, 1 u. 2) find eigentlich nur in ein anderes Material übertragene Thongefäße.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutfche Goldfchmiede gerühmt. So Melchior Bayr, Jonas Silber, Chriftof Jamnitzer, Hans Kellner in Nürnberg, von welchem die reichen Silberbefchläge des Tucherfchen Gefchlechtsbuches (No. **174**, 7—9) herrühren; Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellerthaler in Dresden, Anton Eifenhoidt in Weftfalen u. a. Auch in Augsburg erfreute fich die Kunft

der Gold- und Silberſchmiede bis tief in das 17. Jahrhundert einer großen Blüthe. Aus Augsburg ſtammt z. B. der berühmte Pommerſche Kunſtſchrank in der Berliner Kunſtkammer, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberſchmiede (David Altenſteter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunſtſchreinern ſchufen. Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Unterſatzes verrathen einen richtigeren Formenſinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnaß darſtellend) angebracht ſind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffer's Nachrichten von Nürnberger Künſtlern und Werkleuten (1547) und in Gulden's Fortſetzung dieſer Nachrichten zu werfen, um ſich von der Fülle tüchtiger Kunſtkräfte, welche ſich der Bearbeitung unedler Metalle widmeten, zu überzeugen. Kändelgießer, Eiſenſchneider, Plattner, Schloſſer, Rothſchmiede, Büchſenſchmiede wetteiferten mit einander in dem Streben, durch Formenreichthum und mannigfachen erhabenen und vertieften Zierrath den Werth der Gefäße und Geräthe zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derſelben zu wecken. Da das Kunſthandwerk im kleinbürgerlichen Kreiſe eine ſo reiche Pflege fand und in ſeinen Aufgaben vielfach auf die Ausſchmückung der bürgerlichen Wohnſtube und der Prunkküche angewieſen wurde, ſo kann die künſtleriſche Bearbeitung auch unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreiſe Silber verlangten, begnügten ſich die unteren Stände mit Zinn und Meſſing. Aber auch bei dem Zinn- und Meſſinggeräthe wünſchten ſie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materiales dem Kunſthandwerker feſte Formſchranken auf, die nicht ungeſtraft überſchritten werden durften. An dem Zinnkruge (No. **172**, 10) ſehen wir die Humpenform wiedergegeben. Die Annäherung an die Formen der Thongefäße erſcheint durchaus gerechtfertigt. Jeder Verſuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, würde die Schwierigkeiten des Guſſes erhöhen, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingeätzt und eingegraben, als im Relief modellirt. Das Maſſive, Feſte in der Form herrſcht mit Recht im deutſchen Zinngeräthe vor. Ebenſo weiſt die Natur des Meſſings (No. **178**, 5) auf gedrehte Glieder und glänzende polirte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Meſſingguſſes, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter, Wannen u. ſ. w. ein ſtrenges Feſthalten an dieſer Regel und zeigen das gravirte Ornament nur maßvoll angewendet. Von der Tüchtigkeit der Schmiedekunſt legen die Proben von Eiſengittern (No. **174**, 6; **176**, 1 u. 2; **178**, 6) Zeugniß ab. Durch das Treiben des Eiſens wurden die kühnſten Spiralen, die feinſten Blumen und Arabesken

hergeſtellt. Zu nicht geringerem Ruhme brachten es die deutſchen Plattner, denen die Herſtellung der Rüſtungen oblag. Angeſehene Künſtler, wie Mülich, Brockberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angeſehenſten war *Deſiderius Kolman* in Augsburg) die Helme und Harniſche arbeiteten. Gravirungen, Aetzungen, Ciſelirungen lieferten die Ornamente, deren Reichthum und Mannigfaltigkeit jeder Beſchreibung ſpottet. Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eiſen oder den Stahl geſchlagen (tauſchirt), durch die vollendete Kunſt des Treibens der Rüſtung, beſonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen. Beiſpiele ſind in No. **173**, 1—3 und 5) gegeben.

In bürgerliche Kreiſe führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Meſſingarbeiten, die Produkte der deutſchen Kunſttöpfer ein. Zwar kommen auch Majolica- oder Faiencegeräthe vor. Mit der Einführung der Majolica auf deutſchem Boden wird gewöhnlich der Name eines Nürnberger Künſtlers in Verbindung gebracht. *Auguſtin Hirſchvogel* (1488—1560), wie Bernard Paliſſy urſprünglich Glasmaler und gleich dieſem von immer reger Erfindungsluſt getrieben, hatte nach Neudörffer's Nachrichten Venedig „in Compagnie mit einem Hafner“ beſucht und von dort „viel Kunſt in Hafner's Werken“ heimgebracht. Er machte „welſche Oefen, Krüge und Bilder aut antiquitetiſche Art, als wären ſie von Metall gegoſſen.“ Mit Hirſchvogel's Namen liebt man die ganze Gattung deutſcher Majoliken zu bezeichnen, obſchon er ſelbſtverſtändlich dieſe Kunſt nicht allein, ja, wie es ſcheint, ſogar nur kurze Zeit ausübte. Die ſog. Hirſchvogelkrüge ſind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plaſtiſchen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Daß die Majolicakunſt auch auf anderen Wegen in Deutſchland eindrang, lehrt der wahrſcheinlich aus Tirol ſtammende Teller (No. **171**, 6). Ueberwiegend wurde aber in Deutſchland Steingut oder Steinzeug fabricirt, harter Töpferton und Pfeifenerde zur Herſtellung der Geräthe und Gefäße benutzt. Bei dem maſſenhaften Verbrauche konnte natürlich an eine künſtleriſche Herſtellung, etwa mit freier Hand, der einzelnen Gefäße nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feinere Gliederung. Compacte Formen ſind allein zuläſſig. Iſt doch auch die mehrfarbige und insbeſondere die ausgedehnte plaſtiſche Decoration theilweiſe darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrſchen e i n e s Farbentones auf größeren Flächen großen techniſchen Schwierigkeiten unterworfen war. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeſchnitten oder im Relief mittelſt Thonformen aufgepreßt. Die Mascarons ſpielten auch hier eine große Rolle (No. **169**, 11). Mittelalterlich

dagegen iſt das Friesornament eines rheiniſchen Kruges (No. **176**, 7). Ueberall, wo ſich Thonlager in der Erde fanden, erhob ſich eine regere Töpferinduſtrie. Der Umſtand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch Kölniſche Kaufleute beſorgt wurde, brachte die rheiniſchen Töpfereien in Aufſchwung. Die „Krukenbäcker" laſſen ſich in ihrer reichen Thätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln, bis Höhr und Grenzhauſen bei Selters im Naſſauiſchen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung beſaßen die Töpfereien in Raeren (Niederl. Limburg). Im inneren Deutſchland waren die Fabrikate von Creuſſen bei Baireuth beſonders berühmt und beliebt. Die Verſchiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt bereits eine Mannigfaltigkeit der Lokalſtile. Das Siegburger Steingut (No. **169**, 8), aus eiſenfreiem Thon hergeſtellt, zeichnet ſich (wenigſtens in ſpäterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, geſtattete eine dünne durchſichtige Glaſur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Thones durch eine undurchſichtige Glaſur verdeckt. Den Krügen von Grenzhauſen (No. **169**, 9) iſt vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Nach den eigenthümlichen Formen der Ornamente das Steinzeug von Siegburg, Grenzhauſen u. ſ. w. zu gliedern, iſt großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrſcheinlich in Köln modellirten Formen, auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rückſicht auf den Markt, den Geſchmack der Beſteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten ſich in den einzelnen Töpfereien Specialitäten aus. Raeren z. B. gehören die ſog. Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halſe der Krüge ſo benannt, an; in Creuſſen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenſtänden des Reliefſchmuckes unter dem Namen Apoſtelkrüge (No. **169**, 10), Kurfürſtenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge u. ſ. w. gehen. Die Creuſſener Krüge ſind meiſtens in dunkelbrauner Maſſe hergeſtellt, die Reliefſiguren emaillirt, wobei blau und gelb, für Geſichter und Hände Fleiſchfarben vorherrſchen. Die Formen beſitzen hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheiniſchen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Urſprungsorte und den Gegenſtänden des plaſtiſchen Schmuckes, ſondern auch nach muthmaßlicher Beſtimmung und nach der Geſtalt unterſcheidet der Sammler die Steingutgefäße. Er ſpricht von Trauerkrügen (No. **171**, 8), grauen Krügen mit rautenförmigem, meiſt eingeſchnittenem weißen und ſchwarzen Schmucke und unterſcheidet Schnellen (verjüngte Cylinder), Baluſtern (in der Mitte ſtark ausgebauchte Krüge), von Schnabelkrügen, Wurſt- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Ge-

fäßes auf einem Ständer aufruht, Gurden, welche wie Pilgerflaſchen geformt ſind u. ſ. w.

Die Töpferhand bildete nicht allein Gefäße, ſondern erwies ſich auch der Architektur dienſtbar, indem ſie, wie ſchon im Mittelalter, Fließe zur Bedeckung des Bodens und der Wände herſtellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf ſie förmliche Meubel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im ſüdlichen Deutſchland, namentlich aber in den Alpengegenden noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen ſtrengen architektoniſchen Aufbau. Auf dem Fußgeſtelle, das nicht ſelten die Geſtalt lebendiger Träger, annimmt, ruht zunächſt ein breiter Unterbau, über welchem ſich ein ſchmälerer Oberbau erhebt (No. **171**, 4). Geſimſe und Bekrönung, überhaupt architektoniſche Glieder fehlen ſelten. Die Kacheln ſind plaſtiſch decorirt, mit einer meiſtens grünen Glaſur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht ſpäter einer polychromen Ausſtattung, der plaſtiſche Schmuck tritt gegen den maleriſchen in den Füllungen wenigſtens zurück, während Pilaſter, Geſimſe und Bekrönung noch lange eine kräftige plaſtiſche Form empfangen. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts beſitzt noch das Augsburger Rathhaus, 1626 von Adam Vogt geformt, mit ſchwarzer Glaſur, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Oefen in Prachtexemplaren vorkommen. Der Tiroler Kachelofen (No. **182**, 5) weiſt in ſeiner Gliederung auf die Nähe Italiens hin.

Eine reiche Wirkſamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausſtattung der inneren Räume der Holzſculptur. Die Täfelung der Wände, die Thüren, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im Allgemeinen decken ſich die decorativen Formen der holzgeſchnitzten Meubel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbein's Todtentanzbildern erſehen wir, daſs bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaiſſanceformen an Stühlen, Bettſtellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erſcheinen die gothiſchen Decorationsmotive beſeitigt, nur in der techniſchen Arbeit bleibt die alte Uebung zu Recht beſtehen. Ein kräftiges Relief, ein ſtarker Wechſel von Licht und Schatten, die Scheidung der conſtructiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Sculptur in gothiſchen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet, dem letzteren treten Hermen vor, oder er empfängt die Geſtalt einer Karyatide. Die Füllungen werden von breiten Rahmen umſchloſſen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an deſſen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Cartouche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müſſen, wie die graphiſchen Vorbilder

Peter Flötner's beweifen, frühzeitig in Aufnahme gekommen fein; doch herrfchen fie erft am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, in welcher Zeit zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Geräthe fich zeigt, der plaftifche Schmuck gegen den malerifchen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder der Renaiffancearchitektur in ftrengerer, allerdings auch trockener Weife nachgebildet werden. Die mitgetheilten Proben bieten Beifpiele aus der fpäteren Zeit des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Jene in No. **177**, 1. u. 2 zeigen eine kräftigere Gliederung verglichen mit No. **177**, 3 u. No. **178**, 1, in welchem letzteren Falle die Aufeinanderfolge des dorifchen und ionifchen Stiles, die Nachahmung der italienifchen Fenfterarchitektur in den Füllungen Aufmerkfamkeit verdient. Es wäre übrigens ein Irrthum, in diefem Rückgange auf die italienifche Renaiffance die ausfchließliche Richtung des deutfchen Kunfthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben derfelben macht fich befonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutfchland eine andere geltend, welche die heimifchen Traditionen kräftiger fefthält, den derben Formenfinn unverhüllt ausgeprägt zeigt und der eigentlichen Schnitzkunft ihr volles Recht wahrt. Ueberhaupt darf bei aller Größe des italienifchen Einfluffes nicht überfehen werden, daß die heimifche Phantafie dadurch zwar theilweife umgebogen aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektifch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in fich auf, fie wurde vielmehr vollftändig von den neuen Anregungen und Formen überftrömt. Diefelben empfingen aber gar bald eine folche Umprägung, daß fie der nationalen Weife entfprechen und von diefer mit Recht als Eigenthum angefehen werden. Keine mechanifch wortgetreue Ueberfetzung, fondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird verfucht und in den befferen Werken erreicht. Diefes gilt fowohl von der deutfchen wie von der franzöfifchen Renaiffance.

---

6. Die Flandrische Malerschule im 17. Jahrhundert.

Der Glaube an die berechtigte Vorherrfchaft Italiens im Reiche der Kunft, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die felbftändige Weiterbildung der flandrifchen Malerei gehemmt und die letztere in italienifche Geleife gelockt hatte, wurde von einer längeren Reihe von Gefchlechtern getheilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künftler über die Alpen, um in

Italien die volle Meifterfchaft zu erwerben. Andere Mufter waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturaliften gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordifche Künftler in ihre Kreife. In der Auffaffung und Richtung der Naturaliften fanden die niederländifchen Maler manche ihnen längft bekannte Züge; in der Betonung des Colorits, in der Befchränkung der Phantafie auf die wirkungsvolle Zufammenftellung derb realer Geftalten entdeckten fie eine auch in der altheimifchen Kunft oft geübte Gewohnheit. Die leidenfchaftliche, grob finnliche Grundftimmung, welche in den Gemälden der Naturaliften waltet, war freilich in der vergangenen Kunft nicht in gleicher Stärke hervorgetreten, fie bedeutete aber nicht eine fpecififch italienifche Eigenthümlichkeit, fondern entfprach nur einer jetzt in weiten Kreifen verbreiteten Empfindungsweife. So kam es, daß die niederländifchen Maler, auch wenn fie in Italien ftudirten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anfchauungen zu brechen brauchten, vielmehr denfelben fich wieder näherten, auf fie zurückkamen. Das glänzendfte Beifpiel einer Neubelebung der heimifchen Kunftweife ungeachtet eifriger italienifcher Studien, ja theilweife durch diefelben bewirkt, bietet die Thätigkeit des berühmteften Meifters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: *Peter Paul Rubens.*

Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen proteftantifch Gefinnten, von den fpanifchen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und fich 1568 in Köln niedergelaffen. Ein unerlaubtes Verhältniß, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachfen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürftenfamilie zu. Er wurde in der naffauifchen Feftung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte feiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen internirt. Hier gebar ihm diefelbe, nach allen Nachrichten eine vortreffliche, energifche Frau, am 29. Juni 1577 einen Sohn, unferen Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit diefer Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln und Antwerpen als Geburtsftätten des Meifters gepriefen, doch find bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ift nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, fpäter mit den fpanifchen Behörden Frieden machte, zur katholifchen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war in Köln verftorben) nach Antwerpen zurückkehrte. Rubens genoß eine forgfältigere Erziehung, als fie fonft Malern im Norden zu Theil wurde, und trat zuerft in die Werkftätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien gefchätzten Landfchaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden der tüchtige Adam van Noort und Otto Vänius oder van Veen (1558—1629) ein mehr gelehrt gebildeter als künftlerifch begabter Mann genannt.

Von größter Wichtigkeit für die Entwickelung Rubens' war die Reise, welche er 1600 nach Italien unternahm. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Gattung vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Politische Unbedeutenheit suchte er durch Vielgeschäftigkeit und Aufbauschen ästhetischer Interessen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder, mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchemie und Astrologie. Aus Spanien verlangte er zu gleicher Zeit Abbildungen wunderthätiger Madonnen und Porträte schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke überbringen zu helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich außer in Mantua vorwiegend in Rom auf. Auch in Genua, von der prächtigen Palastarchitektur angezogen, verweilte er viele Monate. „Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet", schrieb Rubens' nachmals einem Freunde. Und in der That füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, sondern übte auch auf seine künstlerische Natur einen großen Einfluß. Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopirte oder doch skizzirte. Er scheute sich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner „Taufe Christi" Gestalten aus Michelangelo's Schlachtcarton, Raffael's Cartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an, auf Mantegna geht sein „Christus auf dem Stroh" (Antwerpen) zurück, wie seine Amazonenschlacht, das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und sein Venusfest auf Tizian, der h. Hieronymus (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romano's, dessen Werke er in Mantua vor Augen sah, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Er bewahrt aber trotzdem seine volle Selbständigkeit. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Ton, der pathetische Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italienischen Renaissance, die für ihn ein abgeschlossenes Gebiet ist, abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens schon von der humanistischen Grundlage der italienischen Renaissance entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentisten, fühlt sich nicht als ihr Erbe. Als eine in sich fertige, historische Erscheinung betrachtet er sie; sein antiquarisches Interesse regt sie vorwiegend

an. Er dankt Ovid mannigfache ſtoffliche Anregungen, als Künſtler ſieht er in der antiken Welt eine Art von Vorwelt, in welcher die elementaren Leidenſchaften und Stimmungen, das ungetrübte, gewaltige Naturleben walten. Hier denkt er ſich den rechten Schauplatz für ſeine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen, hier kann er den Naturalismus zu den kräftigſten und üppigſten Formen ſteigern und demſelben Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturaliſtiſche Manier nie erreichen konnte. Die antiken Mythen erſcheinen ihm mit allegoriſchen Vorſtellungen von gleichem Werthe. Aus der mythologiſchen Welt feſſelt ihn der derbe Kreis der Faune, die dämoniſchen Naturkräfte, wie Boreas u. a., am meiſten. Das Reich der Grazien bleibt ihm verſchloſſen.

Als Rubens Italien verließ, hatte er ſeine volle Reife und Meiſterſchaft bereits erreicht. Nur kurze Zeit hielt er ſich in Brüſſel auf, bald nach ſeiner Vermählung mit Iſabella Brandt (1609) nahm er ſeinen ſtändigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er ſich 1611 ein prächtiges Haus, allmählich zu einem Muſeum erweitert, erbaute. Die Gunſt des Statthalterpaares Iſabella und Albrecht von Oeſterreich blieb ihm, ſo lange ſie lebten, unverkürzt. In ihrem Auftrage malte er 1609 das erſte Meiſterwerk, vielleicht die vollendetſte Schöpfung, die wir von ihm beſitzen, den Ildefonſoaltar, jetzt in Wien. Das Mittelbild (No. **230**, 3) ſchildert (nach einer Legende) die Uebergabe eines Meßgewandes durch die Madonna an den Vertheidiger der unbefleckten Empfängniß, den h. Ildefons. Die inneren Flügel des als Triptychon behandelten Altares bringen die Porträte der Stifter, des erzherzoglichen Paars, die äußeren Flügel die ſog. „Raſt auf der Flucht nach Aegypten“ vor die Augen. Ununterbrochen folgt nun im nächſten Jahrzehnt die Reihe ausgedehnter Werke, welche gegen die ſpäter ausgeführten auch dadurch ſich auszeichnen, daß der eigenhändige Antheil des Meiſters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Errichtung des Kreuzes (jetzt im Antwerpener Dome), im folgenden Jahre beſtellte die Armbruſtgilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (No. **231**, 1), auf den Flügeln die Heimſuchung und Darſtellung im Tempel ſchildert. Muß man auch zugeben, daß ſich Rubens in der wunderbar geſchloſſenen Compoſition an italieniſche Vorbilder gehalten hat, ſo bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Antheils, den alle Perſonen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verſchiedenen Charakteren reich abgeſtufte Ton der Empfindung, der ernſt gemeſſene Ausdruck ſein künſtleriſches Eigenthum. Aus früheren Jahren ſtammt auch der für ſeinen Freund, den Bürgermeiſter Rockox, gemalte Flügelaltar (Antwerpener Muſeum): der

ungläubige Thomas mit den Porträten des Stifters und der Frau desselben auf den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte, pathetische Scenen. Beinahe gleichzeitig, in den Jahren 1620—1622, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider großentheils bei einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Ein Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde im Wiener Belvedere, welche Wunderthaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstracte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag ertheilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrich's IV., Leben in einundzwanzig Bildern verherrlicht sehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigenthümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie die sog. Galerie im Palaste Luxembourg. Antike Götter und allegorische Gestalten gehen unmerkbar in einander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren. Die Herrschaft naturalistischer Formen, in allen diesen Kreisen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegensätze und das verschiedenartige Wesen der einzelnen Gruppen und Gestalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anschluß an eine rasch wieder verschwundene Gedankenrichtung das Verständniß späteren Geschlechtern erschwert, und auch der Genuß der Bilder ist durch die starke Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau, in den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) führten, in einen neuen Interessenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp u. s. w., waren durch ihre ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten, als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende.

Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten jugendlich blühenden Frau Helene Fourment (1630) neuen Schmuck und erhöhte Reize empfangen. Von seinem ehelichen Glück legt das Familienbild in der Blenheimgalerie (No. **230**, 1) Zeugniß ab. Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträte, die er mit sichtlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Thätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der Gemälde, welche aus Rubens' Werkstätte stammen, ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man die technischen Eigenschaften des Künstlers nicht einfach nach denselben beurtheilen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens eingeständlich seine Werke erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte, die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger neben einander gesetzt, als in seinen Porträten und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Colorit immer, feine Lasuren verbinden die Lokaltöne, dünne, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag, die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweist die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Dadurch wurde seine sonst unfaßbare Fruchtbarkeit bedingt und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Cultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Actionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung am häufigsten seiner Phantasie sich darboten. Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden (No. **231**, 2) und Thierkämpfe das Dasein. Selbst wo Thiere nur als Staffage auftreten, wie z. B. in der allegorischen Darstellung der vier Welttheile (No. **230**, 4) der Tiger im Kampfe mit dem Krokodile, bekunden sie die Wahrheit des Ausspruches, welchen Rubens that: in der Darstellung von Thieractionen sei er sogar dem berühmtesten Thiermaler seiner Zeit, *Franz Snyders* in Antwerpen (1579—1657), überlegen. Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die

italienifche Schule verrathen, in welcher Rubens zur Selbfterkenntniß gelangte, wenn er in Bezug auf Darftellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunftfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) diefelben Anfchauungen hegte, wie die italienifchen Naturaliften, fo kommt die unverfehrte vlämifche Natur in feinen Landfchaften und Genrebildern zum Vorfchein. Unter den letzteren ftreift der „Liebesgarten" in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die fpäter fo beliebte Gattung der galanten Fefte an, während die „Kirmeß", im Louvre, die ungezügelte Lebensluft der unteren Volksklaffen in derber Wahrheit vorführt. Unter den männlichen Bildniffen nehmen aus früherer Zeit die fogenannten vier Philofophen in der florentiner Pittigalerie den erften Rang ein. Auch fich felbft und feine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diefe Bilder haben eine öftere Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträten ift außer den Bildniffen feiner beiden Frauen das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden (No. **230**, 2), unter der falfchen Bezeichnung „chapeau de paille" bekannt, am berühmteften.

Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen in ftarkes Dunkel zurück. Von den Kunftgenoffen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten fich vornehmlich nur *Caspar de Crayer* (1582—1669) und *Jacob Jordaens* (1593—1678) eine größere Selbftändigkeit. Wenn der letztere öfter an Rubens gemahnt, fo wird diefes durch den Umftand erklärt, daß beide in der Werkftätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterfchätzt, wenn man nur feine Bohnenfefte und grottesken Familienconcerte erwähnt. Sowohl in Bildniffen (Mädchen mit dem Papagei u. a. in englifchen Privatfammlungen), wie in feinen mythologifchen Darftellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorifchen Schilderungen (Haus im Bufch bei Haag) ftellt er fich Rubens ebenbürtig zur Seite, welcher ihn nur durch feine viel umfaffendere Phantafie überragt. Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich fein befter Schüler war *Antonius van Dyck*. Von wohlhabenden Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerft den Unterricht van Balen's, trat dann in die Werkftätte von Rubens ein. Italien bereifte er in den Jahren 1623—1626, wo ihn namentlich Venedig, Genua, Rom längere Zeit feffelten. Im Jahre 1632 überfiedelte er nach London als Hofmaler des Königs, heirathete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diefe Art mit vornehmen Kreifen in Verbindung, ftieg aber auch durch eigenes Verdienft zu glänzenden Verhältniffen empor. Er ftarb frühzeitig 1641. Der Hauptruhm des Künftlers knüpft fich an feine zahlreichen Bildniffe. Seine Phantafie und fein Formenfinn bewegte fich in zu engen Grenzen, um in großen Compofitionen mit Rubens wetteifern zu können. Elegifche

Stimmungen (Beweinung Chrifti) verfteht er am beften zu verkörpern, ruhigen Andachtsbildern (Madonna mit dem feligen Herrmann im Wiener Belvedere, Vermählung der h. Katharina) die feffelndfte Wirkung abzugewinnen. Seine großen Erfolge als Porträtmaler — man zählt über 200 Bildniffe von feiner Hand, die Mehrzahl in englifchen Privatfammlungen — dankt van Dyck feinem feinen Verftändniß vornehmen Wefens, feiner glücklichen, durch perfönliche Neigungen verftärkten Gabe, fowohl das ariftokratifch Selbftbewußte wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten Gewinnende zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Das Porträt in Caffel (No. **231**, 4) ftammt aus feiner früheren Zeit, als van Dyck noch die Formen, z. B. in der Zeichnung der Hände, ftärker individualifirte und in der Färbung kräftigere Töne liebte. Das Porträt König Karl's I. (No. **231**, 5) führt uns in die englifche Periode des Künftlers, in welcher er feinen Pinfel vorwiegend der Verherrlichung der königlichen Familie und des Hofes widmete. Unter den Frauenbildniffen wird jenes der Marie Louife de Taffis in der Liechtenfteingalerie in Wien befonders gerühmt. Mit den gemalten Porträts ftehen die von van Dyck radirten (11—18 an der Zahl) in Bezug auf Lebenswahrheit und fchöne Haltung auf gleicher Stufe.

Die anderen Schüler und Gehilfen Rubens': *Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeek* u. a. befitzen geringe Bedeutung. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß fich um Rubens eine Reihe von Kupferftechern (Soutmann, Lucas Vorftermann, Schelte a Bolswert, Paul Pontius u. a.) fammelte, welche den malerifchen Stil im Kupferftiche zu hoher Vollendung brachte und die niederländifche Stecherfchule zur erften in Europa erhob.

Bereits Rubens' Thätigkeit zeigte das nationale Element in der Kunftanfchauung nicht vollftändig verdrängt, vielmehr neben dem in kirchlichen und hiftorifch-mythologifchen Darftellungen vorherrfchenden großen Stile zu Recht beftehend. Die Tradition, welche der ungefchminkten Naturwahrheit in der Schilderung das Wort fprach, aus dem Volksleben die Gegenftände der Darftellung mit Vorliebe herausholte, das Charakteriftifche, wie es felbft in dem kleinen privaten Treiben der einzelnen Volksklaffen fich ausfpricht, ftark betonte, war niemals gänzlich abgebrochen worden. Nicht nur Bilder, fondern namentlich auch Kupferftiche erhielten das Intereffe an Volksfcenen und an typifchen Figuren aus dem Volksleben aufrecht. Was jetzt neu dazu kam, war eine feinere malerifche Auffaffung, ein ftärkeres Heranziehen des Colorits als Ausdrucksmittel, wodurch nicht allein die Lebendigkeit der Darftellung erhöht, fondern auch, was in der bloßen Zeichnung karikirt erfcheint, gemildert, durch den glänzenden Schein der Färbung nahezu idealifirt wird. Zwei Künftler insbefondere vertreten in Rubens'

Zeit und in Rubens' Nähe diese in doppeltem Sinne volksthümliche Richtung: Adriaen Brouwer und der jüngere David Teniers.

Von *Adriaen Brouwer* (ca. 1605—1638) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländischer Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm schreiben, eine legendarische, ziemlich vollständige, reich an Einzelheiten, aber falsch oder doch schlecht begründet, und eine urkundliche, zuverlässige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an positiven Resultaten. Nach der legendarischen Biographie ist Brouwer in Harlem geboren und ein Schüler des Frans Hals. Von Hause aus unstät und lüderlich, kam er im Laufe seiner Wanderungen nach Antwerpen, erwarb hier die Gunst Rubens', verharrte aber bei seiner tollen Lebensweise und starb schließlich elend in einem Hospitale. Beglaubigte Nachrichten geben Oudenaarde in Flandern als Brouwer's Geburtsort an, lassen ihn vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, in Antwerpen sich entwickeln. Welcher der älteren Künstler Antwerpens als sein Lehrer gelten könnte, dafür liegt bis jetzt keine sichere Vermuthung vor. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt. Die Helden seiner Bilder sind meistens Bauern oder Proletarier, die im Wirthshause trinken, sich prügeln (No. **232**, 1) und vom Dorfbader sich dann die Wunden verbinden lassen (No. **232**, 2). Sie bewegen sich häufig auf dem Boden urwüchsiger Gemeinheit, so daß erst der Blick auf die geschickte Gruppirung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung sich richten muß, um den ersten häßlichen Eindruck zu überwinden. Der Bauer mit dem Kruge (No. **232**, 5) des David Teniers zeigt, daß Brouwer eine Zeit lang auf diesen berühmtesten Genremaler Flanderns Einfluß geübt hat. *David Teniers* (1610—1690), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater der jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen, in seiner Manier war er auch von Rubens abhängig, überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirmeß- und Tanzbelustigungen im Freien (No. **232**, 4) bekannt. Er schildert in denselben vorwiegend den fröhlichen Tumult größerer Volksmassen, ohne auf eine schärfere Charakteristik der einzelnen Gruppen sich einzulassen oder feinere Farbenstimmungen zu versuchen. Doch zeichnen sich die Gemälde seiner mittleren Zeit (1640—1650) durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In seinen späteren Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend (No. **232**, 6), conventionell. Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Scenen aus niederen

Volkskreisen schilderten, wären noch *Joos van Craesbeek* (1608? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und *David Ryckaert* (1612—1662), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt *Gonzales Cocques* (1614—1684), der feinsinnige Maler stiller bürgerlicher Behaglichkeit ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildnisse streifen durch die glücklich getroffene momentane Stimmung und individuelle Auffassung an Charakterfiguren an und versetzen uns geradezu in das Gebiet der Genremalerei.

---

7. Die Holländischen Malerschulen im 17. Jahrhundert.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts theilen die holländische und vlämische Malerei im Ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und jenen der Eyck'schen Schule kein wesentlicher Unterschied waltet, sie alle in verwandten Geleisen sich bewegen, nur daß in Holland der Blick für die umgebende Natur noch geschärfter erscheint, so stehen die holländischen und flandrischen Künstler im folgenden Jahrhundert gleichmäßig unter italienischem Einflusse. Hat doch der Zug der nordischen Maler nach Italien noch im 17. Jahrhundert nicht aufgehört. Die Schilderbent in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten, zu allerhand Kurzweil zusammen faßen, erhielt sich durch viele Generationen bis zum Ausgange der niederländischen Kunstblüte aufrecht. Und die Weise, wie Karel van Mander und später Sandrart in ihren Künstlerbiographien die italienischen Künstler den heimischen voranstellen, beweist gleichfalls die große Bedeutung der italienischen Kunst in den Anschauungen der nordischen Kunstfreunde. Auch darin offenbart sich ein verwandter Zug, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts das Studium der italienischen Naturalisten vorherrscht. Als Nachzügler der letzteren mag *Gerhard Honthorst* aus Utrecht, von den Italienern Gerardo dalle notte genannt, erwähnt werden. Besser als seine Nachtstücke (No. **230**, 5), sind seine Porträts. Seiner Manier folgte in mythologischen und religiösen Darstellungen, wenn auch ihre Derbheit mildernd, sein Schüler, der vielfach gebildete *Joachim Sandrart*, der angesehenste Künstler Nürnbergs im 17. Jahrhundert (No. **231**, 6). Bereits das Studium der italienischen Naturalisten rückte die heimische Anschauungsweise wieder mehr in den Vordergrund. Noch

mehr wurde die Rückkehr zu derſelben dadurch erleichtert, daß beſonders holländiſche Künſtler (Laſtman, Pijnas, C. Poelenburg, L. Bramer u. a.) in Rom ſich für die Bilder eines deutſchen, in Rom anſäſſigen Malers, des *Adam Elsheimer* aus Frankfurt (1578—1620) begeiſterten. Elsheimer malte bibliſche und mythologiſche Scenen in kleinem Format, in welchen die Figuren zur Staffage in der poetiſch aufgefaßten Landſchaft herabgeſetzt werden. Die überaus feine Ausführung, die warme Färbung, das trefflich verwendete Helldunkel, der gemüthliche, anheimelnde Ton in der Schilderung fanden reichen Wiederhall bei ſeinen Anhängern und trugen nicht wenig dazu bei, die holländiſche Kunſt ſich ſelbſt wiederzugeben (Probe der Weiſe Elsheimers in No. **233**, 1). Dieſe Einkehr in das heimatliche Weſen ging in derſelben Zeit vor ſich, in welcher das holländiſche Volk ſich nach ſchweren und blutigen Kämpfen ſchließlich ſiegreich ſeine Unabhängigkeit und Freiheit eroberte. In der politiſchen wie in der künſtleriſchen Welt behauptete es ſeitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle ſelbſtändige Stellung. Die großen Ereigniſſe, welche der kleinen holländiſchen Nation freilich nur für einen begrenzten Zeitraum eine weltgeſchichtliche Bedeutung verliehen, ſpiegeln ſich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab, wohl aber bilden ſie den allgemeinen Hintergrund, von welchem ſich jene abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geſchaffen, welcher die Kunſtwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen ſo reichen und vollendeten Ausdruck verleihen. Wohl beſtanden ſchon längſt in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunſtſchulen, wie in Harlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem ſich die holländiſchen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigſte Grundlage ihrer Kunſt, ſpielte ſchon vorher eine große Rolle. Selbſt die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Corporation oder einer Gilde zuſammengeſtellt wurden, kommen bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Und wenn man von der moraliſirenden und allegoriſirenden Tendenz zahlreicher Darſtellungen im 16. Jahrh. (die fünf Sinne, Tugenden und Laſter) u. ſ. w. abſieht, befindet man ſich mitten in der bunten Volkswelt, welcher die ſpätere Genremalerei die Gegenſtände ihrer Darſtellung entlehnte. Die große politiſche und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in ſeine tiefſten Wurzeln erſchütterte, die gewaltigen Ereigniſſe, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen ſiegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Wiederſchein auf alle Geſtalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, muthiger, ſelbſtbewußter Sinn ſpricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und

das Wohl des Vaterlandes iſt jedem Einzelnen nahegetreten, hebt dieſen über das kleinliche, ſchwächliche Leben empor. Die Vorſtände (Regenten) und Mitglieder der verſchiedenen Gilden und Corporationen, insbeſondere der Schützengeſellſchaften, deren Bildniſſe, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuſer (doelen) ſchmücken — dieſe Porträtgruppen führen daher den Namen: Regenten- oder Doelenſtukken — beſitzen nichts Philiſtröſes, Kleinbürgerliches, erſcheinen vielmehr aus dem Holze von Helden und Staatsmännern geſchnitzt. Hatte aber die Spannung ſich gelöſt, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrſchend geworden, ſo wurde nun auch der ungebundenen Lebensluſt gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteſte Maß der Erholung, die vollſte perſönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es ſich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Daſein einzuſetzen. Die politiſchen Verhältniſſe ſchärften die Charaktere, welche die Holländer als ſeefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die ſchroffen Gegenſätze, in welchen ſich das Matroſenleben bewegt, wiederholen ſich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher ſo lange Zeit das Vaterland ſchwebte, heiligte den heimiſchen Boden auch in den Augen der Phantaſie, ließ den Künſtler nicht müde werden, denſelben zu ſchildern. Und nicht der Boden allein, die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und werth geworden. Als alte Seefahrer hatten ſie längſt ſich daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Bei der glorreichen Belagerung von Leyden 1574, wie hatte da die Nation ängſtlich auf die Windfahnen geblickt, und als endlich der Wind, als hätte er ein Einſehen in die Gerechtigkeit des Kampfes, ſich drehte und der Flotte die Durchfahrt durch die durchſtochenen Dämme und der hart bedrängten Stadt Entſatz gewährte, wie hatte ſie gejubelt und dem Himmel auf den Knieen gedankt. Dieſe ſtete Beſchäftigung mit den Naturerſcheinungen hob das Verſtändniß derſelben und weckte den Sinn für die landſchaftlichen Reize. Ebenſo fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer ſtärker die Sehnſucht nach dem ſtill behaglichen Genuſſe des heimiſchen Heerdes an. Die Phantaſie ſchmückte denſelben mit glänzenden Farben aus und ließ das ſtille Daſein im gemüthlich eingerichteten Hauſe, die kleinen Freuden eines beſchaulichen Lebens gar lockend erſcheinen.

Die Wendung der holländiſchen Kunſt erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einem Male vollendet. Die lange Lebensdauer ſo vieler Meiſter, falls wir den überlieferten Nachrichten trauen dürfen, der Einfluß, den häufig jüngere Meiſter auf ältere ausübten, erſchwert eine ſcharfe Gliederung der einzelnen Entwickelungsſtufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteriſtiſche der

verschiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler hundert Maler verführt zu dem Glauben, als ob sie alle denselben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künstlerischen Grundsätzen vorgegangen wären. Man unterschied sie vorzugsweise nach den verschiedenen Zweigen der Malerei, welche sie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollständig übersehen, weil er die späteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: der Kreis religiöser Darstellungen. Selbstverständlich blieb die kirchliche Kunst ohne Vertretung. Die idealisirende Richtung, die Auffassung der Glaubensgestalten als übermenschlicher Helden widersprach den herrschenden Anschauungen. Dagegen behielten die alttestamentarischen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantasie auch der holländischen Künstler, ebenso wie evangelische Parabeln, das Wirken und Leiden Christi gern und häufig in Bildern und Radirungen dargestellt wurden. In kalvinistischen Kreisen gewann bekanntlich das alte Testament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholisch-romanischen Welt. Ein Blick auf die holländische Literatur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geistliche Dichtung neben der gelehrt antikisirenden und neben einer derbrealistischen Volkspoesie stets ihren Platz behauptete, genügt, die Fortdauer der religiösen Malerei zu erklären.

Man geht schwerlich irre, wenn man drei Entwickelungsstufen der holländischen Malerei annimmt, wobei nur festgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die spätere Zeit hineinragen. In der ersten Periode (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Harlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Colorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete *Michiel van Mierevelt* (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Harlem treten uns *Cornelis Cornelissen* († 1638), *Pieter de Grebber*, in Utrecht *Paulus Moreelse* (1571—1638), ein Schüler des Mierevelt, in Dordrecht *Jacob Gerrits Cuijp* (1575? bis nach 1649), in Leyden *Joris van Schooten* (1583—1650), im Haag *Jan van Ravesteijn* (1572? bis 1657) entgegen.

Ravesteijn und *Thomas de Keijser* in Amsterdam (1595?—1679), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser, stehen an der Spitze der älteren Porträtmaler, welche die schlichte treue Wiedergabe der Züge, ohne sie zu einem Charakter scharf zuzuspitzen, lieben, in einer sorgfältigen Durchführung, einer feinen, flüssigen, zuweilen blassen Färbung sich gefallen. Auch für die

Richtung der fpäteren Landfchaftsmalerei wird jetzt fchon durch Efaias van der Velde (in Harlem und Leyden) der Grund gelegt.

Die zweite Periode (ca. 1620—1645) füllt zwar theilweife die Jahre aus, in welchen fich die Niederlande der thatfächlichen Unabhängigkeit erfreuten, fteht aber am ftärkften unter dem Einfluffe der großen kriegerifchen Ereigniffe. Keinem Zufalle kann es zugefchrieben werden, daß gerade die beiden Städte, welche von der Kriegsfurie am meiften heimgefucht worden waren, Harlem und Leyden, an die Spitze der holländifchen Kunftfchulen in diefer Periode treten. Wir werden in eine leidenfchaftlich bewegte Welt verfetzt. Sie fpiegelt fich in den Einzelbildniffen ab, welche freie, felbftbewußte Kraft verrathen, und in den Regentenftücken, die fich immer mehr zu dramatifchen Actionen zufpitzen. Die Phantafie ift erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt feinen Werth und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmifch find auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Scenen, in welchen das Volksleben gefchildert wird. Eine urwüchfige Kraft droht in jedem Augenblick überzufchäumen, fie kann es aber ungeftraft thun, da fie aus einem unerfchöpflichen Born fchöpft. Die gleichzeitigen Volkslieder, die faftigen Komödien Brederode's und Cofter's ftehen auf dem gleichen Boden und beweifen die Volksthümlichkeit der von der Malerei eingefchlagenen Richtung. Auf höchfte Lebendigkeit zielt auch das Colorit hin, keck und ficher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, befonders in der erften Zeit, ehe die Kunft des Helldunkels fich allgemein verbreitet, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuofen Kleinkünfte. Die Bedeutung der Geftalten fammelt fich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und fchärffter Charakteriftik wiedergegeben werden.

In der dritten Periode, etwa feit 1645, lockert fich der Zufammenhang mit dem urfprünglichen Volksboden und verblaffen die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe. Ein neues Gefchlecht ift groß geworden, welches nicht fehnfüchtig nach den Segnungen des Friedens ausblickt, fondern im üppigen Genuffe des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichthums behaglich das Leben zubringt. Eine faft an das Schwerfällige ftreifende Freude und Ruhe, die Luft an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen machen fich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichthum der Künftler werden geringere Anfprüche gemacht, als an ihre virtuofe Behandlung der malerifchen Formen. Die Zahl der Kunftliebhaber in reichen privaten Kreifen wächft, dem Schmucke der „Cabinette", in welchen auch orientalifche Kunft-

gegenftände, Lackarbeiten, Porzellangeräthe, allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diefe Beftimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, fondern auch auf die Wahl der Gegenftände und das Maß der malerifchen Durchbildung. Vorausgefetzt, daß die letztere den Anforderungen der Liebhaber entfprach, hatten die Künftler in der Auffaffung der Gegenftände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr fubjectives Wefen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund, der fcharfe Realismus der Darftellung, dem fich die Eigenart der Künftler beugen mußte, verliert langfam an Geltung. Unter den Schauplätzen der Kunftthätigkeit bewahrt befonders in diefer Periode Amfterdam einen hervorragenden Platz, während die andern Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländifchen Gemälden, z. B. Landfchaften mit Staffage, fchwankt die Beftimmung ihres Urhebers, da fie nicht von einem einzigen Künftler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ift, als die Landfchaft. Bei mehreren Künftlern bleibt man im Zweifel, ob man fie diefer oder jener Schule einreihen foll, da fie öfter den Aufenthalt wechfeln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptfchulen, wie Harlem, Leyden, Delft, Amfterdam fich noch als die befte Gliederung erweifen. Aus dem Kreife der Localfchulen müffen aber zwei Künftler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländifchen Kunft geftellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

Frans Hals ift angeblich 1584 in Antwerpen geboren worden, aber in Harlem ift feine Familie anfäffig gewefen, hier hat er feine Erziehung (bei Karel van Mander) genoffen und bis zu feinem Tode (1666) unabläffig gewirkt. Daß er in feiner Jugend „etwas luftig vom Leben" gewefen, ift urkundlich beftätigt, auch daß er in Schulden gerathen und in bitterfter Armuth verftorben ift, fagen beglaubigte Nachrichten aus. Was fonft von feiner Trunkfucht, feiner Lüderlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Uebertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenftänden der Schilderung unmittelbar auf die perfönlichen Neigungen des Künftlers zu fchließen, hat zu den verfchiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe luftige Zechbrüder, komifche Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe (in Berlin), ein halbbezechtes, grinfendes altes Weib, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter, und den Rommelpottfpieler. Seine Liebesfcenen (Junker Ramp mit feiner Liebften) laffen uns eher an die Nähe des Bacchus als an jene Gott Amor's glauben. Aus dem Doppelbildniß des Künftlers und feiner Frau (No. **233**, 5), etwa 1624 gemalt, fpricht ein joviales Wefen,

eine für Lebensfreuden empfängliche Natur. Die grottesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigfte Seite feines künftlerifchen Schaffens. Hals ift in erfter Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildniffe, wie Porträtgruppen (Doelenftücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tifch verfammelt, zu keiner dramatifchen Action geeinigt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weife zufammengeftellt, befchäftigten vorzugsweife feinen Pinfel. Unter den zahlreichen Einzelporträten mögen folgende hervorgehoben werden: das Bildniß eines unbekannten Officiers (No. **233**, 2) aus dem Jahre 1624, die Porträts der Familie Berenfteyn, befonders das Bildniß eines jungen Mädchens in ganzer Figur, in Harlem, das kleine Porträt des Willem van Heythufen (1635) im Brüffeler Mufeum, das Bildniß desfelben Patriziers in der Galerie Liechtenftein in Wien, ein männliches Porträt im Braunfchweiger Mufeum u. f. w. Als Maler von Doelenftücken lernen wir ihn im Mufeum feiner Vaterftadt am beften kennen. Er fchilderte zu wiederholten Malen die Mitglieder der verfchiedenen Schützengilden, der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (No. **233**, 3) und der Adriaensdoelen, wie fie zum Feftmale fich vereinigt haben, dann die Vorfteher des Elifabethhofpitals, die Vorfteher (No. **233**, 4) und Vorfteherinnen des Altenmännerhaufes, 1664. Diefen Regenten- und Schützenbildern ftellt fich das große Schützenbild im Rathhaus zu Amfterdam, 1637, mit dreizehn Figuren, nicht wie fonft als Knieftück behandelt, fondern die ganzen Geftalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite.

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellt fchon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes feiner Bilder geringe Sorgen machte, poetifche Compofitionen ganz fern lagen. Doch war er kein Abfchreiber der Natur, fo lebensvoll und durchaus realiftifch feine Geftalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunft erhebt er fie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart fich auch die wichtigfte Entwicklung während feiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erfcheint fchon von allem Anfange die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend ift die Wirkung des Colorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Gefammttone unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung gibt er eine leife Dämpfung, der warmbräunliche Charakter weicht feinen filbergrauen Tönen. Zuletzt fchwinden die Lokalfarben vollftändig, ein Ton dominirt, mit erftaunlicher Sicherheit werden die Farben neben einander auf die Fläche geworfen, genügend um die Formen zu modelliren und den Charakter zu beftimmen. Man könnte fagen, an die Stelle der Naturwahrheit fei die Naturftimmung getreten, die Gefammthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch ſeine Malweiſe übte Frans Hals auf das jüngere Geſchlecht einen großen Einfluß, einen mächtigeren ſelbſt als Rembrandt, welcher doch den Harlemer Meiſter ſonſt in Bezug auf den Reichthum der Phantaſie, den Umfang ſeines Wirkens und durch poetiſche Schöpferkraft weit überragt.

Rembrandt Harmensz. van Rijn wurde 1607 in Leyden geboren, nicht in der Windmühle ſeines Vaters, ſondern in einem ſtattlichen Hauſe, welches dieſer am Weddeſtege beſaß. Als ſein erſter Lehrer wird Jacob van Swanenburgh angegeben, kurze Zeit ſoll er auch den Unterricht des Pieter Laſtman in Amſterdam genoſſen haben. Seine ſelbſtändigen Arbeiten beginnen etwa mit dem Jahre 1627. Aber bereits 1631 überſiedelte er nach Amſterdam, wo er 1632 ſein erſtes Hauptwerk, die anatomiſche Vorleſung des Doctor Tulp (No. **234**, 1), ſchuf. Rembrandt malte ein Regentenbild, ſchilderte die Vorſteher der Chirurgengilde, welche ſich um den Secirtiſch verſammelt haben und der Demonſtration eines Genoſſen beiwohnen. Dieſe Anordnung hatte ſchon früher (1617) Miereveldt auf dem Regentenbilde im Delfter „theatrum anatomicum" getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zuſammenſtehen in eine innere Theilnahme verwandelt und den Eindruck des beredten Vortrages Tulp's auf die aufmerkſam horchenden und zuſchauenden Genoſſen in lebendigſter Weiſe und kräftiger Färbung ſchilderte. „Gerade durch die ſcharfe Betonung der augenblicklichen Seelenſtimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen ruhigen Ausdruckes unter die Action unterſcheiden ſich Rembrandt's Regentenbilder von allem Anfange von jenen der anderen Künſtler Hollands. Auf dieſem Wege fortſchreitend, ſchuf er 1642 die ſogenannte „Nachtwache" (No. **234**, 3). Die energiſche, lebhafte Bewegung aller Geſtalten und die eigenthümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermuthung einer nächtlichen Scene den Anlaß gegeben. Auch hier haben wir es nur mit einem Doelenſtücke zu thun. Rembrandt bringt uns eine Amſterdamer Schützencompagnie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zuſammenſitzen oder Zuſammenſtehen. Seine Phantaſie ſpiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihrer „doelen", ihrem Verſammlungshauſe, ſtürmiſch aufbrechen, um ſich zu einem Preisſchießen zu begeben. Sie durchſchreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandoſtabe, im braunen Wamms und amaranthrother Schärpe, in lebhaftem Geſpräch mit dem Lieutenant Willem van Ruijtenberg begriffen, der einen citronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillirten Ringkragen trägt.

Neben und hinter ihnen ſtürmt die Mannſchaft vorwärts. Der eine ladet ſein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeſchoſſen, Jan Visscher Cornelisſen ſchwingt luſtig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen ſind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeſchrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geſchmücktes Mädchen, welches die Schützenpreiſe trägt. Das brauſende Gewoge der Menſchen empfängt ſeinen künſtleriſchen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben, an ſich kräftig und voll, werden harmoniſch gebunden, ſo daß nicht eine einzige vorherrſcht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenaccord unſer Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Wiederſchein des Lichtes dringt in die Schatten, ein ſchimmernder Glanz umgiebt die Geſtalten, mildes Helldunkel hüllt ſie ein. In dem Auszuge der Amſterdamer Schützencompagnie erblicken wir Rembrandt auf der Höhe ſeiner Kunſt. Dasſelbe Jahr begrub aber ſein perſönliches Glück. Es ſtarb ſeine Frau, Saskia van Ulenburgh, mit welcher er ſich 1634 vermählt hatte. Saskia ſpielt in Rembrandt's Werken eine große Rolle. Seine Phantaſie iſt von ihren Zügen erfüllt, in ſeinen radirten Studienköpfen, wie in ſeinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenſchmucke, bald wie ſie ſich dem frohgeſinnten Gatten anſchmiegt, iſt Saskia von Rembrandt verewigt worden (Dresden, Berlin, Caſſel, Antwerpen, Petersburg). Seine Thätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, bibliſche Schilderungen und Bildniſſe kommen Jahr für Jahr aus ſeiner Werkſtatt heraus, in ſeinen Vermögensverhältniſſen aber geht er immer mehr zurück, bis er 1656 den Bankerott erklären muß. Die ſchweren Finanzwirren, in welchen gerade damals Amſterdam ſteckte, und die Sammelleidenſchaft, welcher der Künſtler huldigte, erklären großentheils das Ereigniß. Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erſtaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandt's bekannt. Es fanden ſich in ſeinem Hauſe zahlreiche Gemälde auch italieniſcher Künſtler, 60 Portefeuilles mit Kupferſtichen, ferner Rüſtungen, venetianiſche Gläſer, indianiſche Waffen, chineſiſche Porzellantaſſen u. ſ. w. Aber auch die mangelnde weibliche Obhut im Hauſe (die zweite Heirat 1657 mit ſeiner Magd iſt nicht ſicher geſtellt, wohl eine ſpätere Ehe nach 1665 mit einer Katharina van Wijck) mag an ſeiner Verarmung Schuld getragen haben. Rembrandt zog ſich immer mehr von der Welt zurück, erfreute ſich auch nicht mehr, wie es ſcheint, der früheren reichen Gönnerſchaft. So ſtarb er in dürftigen Verhältniſſen 1669. Aus ſeiner letzten Periode ſtammt das dritte große Regentenſtück, welches

wir von ihm besitzen, die sog. Staalmeester, d. h. die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen (No. **234**, 4). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe sich zu erheben, als wollte er an eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Carnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab. Die Staalmeester sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandt's malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—1656) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesammtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigenthümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbenauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben, er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das erstere sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam heraustreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, läßt sich die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Ueberhaupt mag diese Freude, Farbenstimmungen zu erproben, die Besteller von Porträts wenig befriedigt und diese bewogen haben, realistischere Maler ihm vorzuziehen. Von seiner umfassenden Phantasie, seiner Kunst zu componiren legen die biblischen Gemälde (und Radirungen) das beste Zeugniß ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Scenen, welche in den späteren historischen Büchern des alten Testaments geschildert werden. So schilderte er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simson's mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat, Simson's Blendung und malte öfter die Susanna und Bathseba im Bade; auch die Geschichte des Tobias (Louvre) und der Maccabaeer (Stockholm, unter der falschen Bezeichnung: Zižka) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen Bildern (le ménage de menuisier im Louvre, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1640). Er versetzt uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmlichste Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Verkleidung Joseph's und Maria's weiß Rembrandt doch durch die warme harmonische Beleuchtung den Eindruck

heiligen Friedens zu wecken. Hervorragende Bedeutung besitzen ferner: die Darstellung im Tempel 1631 (Haag), die Parabel vom Weinberg (Petersburg 1637, Frankfurt 1656), die Ehebrecherin 1644 (London) und unter den Radirungen das sog. Hundertguldenblatt: die Heilung der Kranken durch Christus, ungefähr 1650. Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereigniß voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder und Radirungen aus der Passionsgeschichte (No. **235**, 1) werden ähnlich wie Dürer's und Holbein's Passionsscenen von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied: O Haupt voll Blut und Wunden eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntniß das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten, verleiht Rembrandt's biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Localfarbe.

Gar manche der Rembrandt'schen Porträts sind namenlos. Es scheint nicht, daß er in seinen späteren Jahren in den vornehmen Kreisen Amsterdams als Porträtmaler besonders beliebt war; er selbst suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das auffallend früh datirte (1635) Porträt eines derben Proletariers, ehemals in der Galerie San Donato, der sog. Rabbiner in Berlin, die Dame von Utrecht (1639) in einer holländischen Privatgalerie, das Frauenbildniß in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunschweig u. a. Unter den benannten Porträts heben wir die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam), das noch sorgfältig behandelte, überaus lebensvolle Porträt des Martin Day, eines Glückssoldaten, und jenes von dessen Frau, im Besitze der Familie Rothschild, früher in der berühmten Sammlung van Loon's in Amsterdam, die Bildnisse des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts Vergolder genannt (1640), ehemals in der Galerie Morny, des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in England hervor. Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandt's in diesem Fache lange nicht erschöpft. Eine treffliche Ergänzung bieten die radirten Porträts, wie jenes des Bürgermeisters Six, des Goldwägers (vielleicht eine biblische Figur), des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabgeht, des Predigers Uyttenboogaert und Anslo's, des Bilderhändlers de Jonghe, des trübsinnig blickenden Haaring. Nicht minder wichtig sind die landschaftlichen Radirungen, in welchen dieselbe feine Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung sich ausspricht, wie in seinen gemalten bei aller Eintönigkeit der Farben merk-

würdig naturlebendigen Landſchaften. Ebenſo lehren uns andere Radirungen, ſein Charlatan, die Waffelbäckerin, der blinde Geiger, die mannigfachen Bettlerfiguren Rembrandt's Auffaſſung des Volkslebens kennen.

Auf die Kunſtweiſe des jüngeren Geſchlechtes hat auch Rembrandt einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amſterdam einen zahlreichen Schülerkreis um ſich verſammelte. Voran ging ihm als Lehrmeiſter und Schulhalter Frans Hals. Die **Harlemer Schule** lehnt ſich vorwiegend an dieſen an und dankt ihm die kräftige, friſche Farbenbehandlung, die ſcharfe Charakteriſtik. In der Nähe des Frans Hals ſammelten ſich die Maler der ſogenannten Geſellſchaftsſtücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermüthige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe ſich erluſtigen. Auch die muſikaliſche Unterhaltung kommt zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieſer Maler ſteht, ſoweit bis jetzt die Forſchung reicht, der Bruder des Frans Hals, *Dirk Hals*. Nur ſein Todesjahr 1656 iſt ſichergeſtellt, über das Geburtsjahr und ſeine künſtleriſche Erziehung bleiben wir in Ungewißheit. Seiner Richtung folgten *Antonis Palamedesz* in Delft (1601—1673) und der weiter nicht bekannte *A. Duck* oder Le Duck. Auch *Pieter Codde*, dem Dirk Hals gleichaltrig, gehört zu dieſer Gruppe. Vorläufer und Vorgänger der Harlemer Geſellſchaftsſtücke laſſen ſich im 16. Jahrhundert nicht nachweiſen. Gegenſtand und Ton der Schilderung ſcheint unter dem unmittelbaren Einfluſſe der ſtürmiſchen, kriegeriſchen Zeiten als ihr Nachhall ſich ausgebildet zu haben. Anders verhält es ſich mit den Bauernſtücken, als deren glänzendſter Maler in der Harlemer Schule uns *Adriaan van Oſtade* entgegentritt. Er iſt 1610 in Harlem geboren worden, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeit lang auch Rembrandt's Werke auf ſich einwirken und ſtarb, als ſeine künſtleriſche Kraft ſchon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaan iſt nicht Schöpfer dieſer Gattung, andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen; er hebt ſie aber durch einen liebenswürdig humoriſtiſchen Ton, den er beſonders in ſeiner mittleren Zeit anſchlägt, durch ſeine Kunſt des Helldunkels und der maleriſchen Stimmung zu höchſter Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernſtube, wo ſich derbe aber ehrliche Geſellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beſchäftigungen mit gemüthlicher Ruhe nachgeht, bald ſind wir Zeugen, wie ſich auf dem Dorfplatze eine muntere Geſellſchaft erluſtigt, oder wie ein Geiger durch ſein Spiel Alt und Jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, ſind doch überaus lebendig charakteriſirt. Die Farben erſcheinen auf einen Hauptton geſtimmt, die Schatten zeigen feine Durchſichtig-

keit. Große Wirkung erzielt Adriaan in feinen Hintergründen, feinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abftufungen der Beleuchtung bieten (No. **237**, 4). Außer den zahlreichen Gemälden (Mufeum van der Hoop in Amfterdam, Haag, London, Dresden) und Aquarellzeichnungen fchuf Adriaan mit ficherer Hand etwa ein halbes Hundert Radirungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen (No. **236**, 1). Zu Adriaan's Gefolge gehört fein Bruder *Ifaak* (1621—1649), *Cornelis Bega* in Harlem (1620—1664) und *Cornelis Dufart* (1660—1704). Unter den Harlemer Landfchaftsmalern ragt *Jakob van Ruijsdael* in erfter Linie hervor. Ob fein Vater Ifaak, als Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei felbft ausübte, darüber herrfcht eben fo wenig Gewißheit wie über feine Lehrzeit. Wir wiffen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, die Landfchaftsmalerei trieb, und daß der ungefähr um das Jahr 1625 geborene Jakob Ruijsdael 1648 in die Harlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Harlem beftätigen auch die Motive feiner älteren Landfchaften, die offenbar der Umgebung von Harlem entlehnt find. Im Jahre 1659 wird er als anfäffig in Amfterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie fo viele andere Künftler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunftliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlaffen kehrte er 1681 in feine Vaterftadt zurück und ftarb hier 1682. Es wird wohl mit den in Harlem verbreiteten Kunftlehren zufammenhängen, daß auch Ruijsdael von genauer Naturbeobachtung und fcharfer Charakteriftik des Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Colorit des Laubes, der Baumftämme, der Wolken ftrebt er eine unmittelbare Wahrheit an, wie keiner feiner Vorgänger. Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenftimmung. Häufig zieht durch feine Landfchaften ein ernfter, faft fchwermüthiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß feine Bilder die urfprüngliche Leuchtkraft verloren haben, allmählich nachdunkelten. Die holländifchen Galerien, in Deutfchland die Dresdener Galerie (No. **239**, 4) find befonders reich an feinen Werken. Theilweife ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch feine Fernfichten am meiften berühmt, erfcheint ein anderer Harlemer Meifter: *Jan van der Meer* (1628—1691). Eine Zeitlang hielt fich auch *Jan Wijnants* (angeblich von 1606 bis ca. 1679) in Harlem auf, in deffen Landfchaften (No. **239**, 2) insbefondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Bodenformen erfreuen. Ebenfo kehrte *Pieter van Laar* (1613—1674) nach längerem Aufenthalte in Italien, wo er den Spitznamen Bamboccio empfangen hatte, nach Harlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Bauernleben, Räuberfcenen u. f. w.

Beide Künſtler wirkten dann auf einen der berühmteſten jüngeren Harlemer Maler, auf *Philipp Wouwerman* (1619—1668) ein, in deſſen zahlreichen Bildern wohl noch das Kriegsleben der Zeit anklingt; aber weit entfernt von dem kräftigen Ungeſtüm und der urwüchſigen Leidenſchaft der älteren Kunſt, zeigt ſeine Staffage, bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landſchaftlichen Hintergrunde, ſchon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantaſie hat die ernſten Kämpfe bereits in ein Kriegsſpiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern malte er auch häufig ländliche Scenen, wobei er meiſtens (aus maleriſchen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebte (No. **239**, 3). Gleichfalls ländliche Scenen, Hirtenbilder, führt uns auch *Claas Pietersz Berchem* aus Harlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffaſſung und in der Farbengebung ſchon zurückzutreten beginnt und der italieniſche Einfluß in der Wahl der landſchaftlichen Motive (und in der Staffage z. B. Eſel) ſich wieder regt (No. **238**, 4). In ähnlicher Weiſe arbeitete auch ſein Schüler Karel Dujardin (1625—1678).

Wenn Houbraken, der 1718 die Lebensbeſchreibungen niederländiſcher Künſtler herausgab, deſſen Angaben aber mit großem, vielleicht mit übertriebenem Mißtrauen angenommen werden, Recht hat, ſo muß auch *Gerard Ter-Borch* zur Harlemer Schule gerechnet werden. Ter-Borch iſt 1608 in Zwolle geboren und ſoll zuerſt von ſeinem Vater, dann von einem Harlemer Maler Unterricht empfangen haben. In der That laſſen ſich ſeine Bilder am beſten von den „Geſellſchaftsſtücken“, welche im Kreiſe des Dirk Hals gemalt wurden, ableiten. Auch Ter-Borch ſchildert mit Vorliebe geſellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren Harlemer Meiſter, nur daß er beſonders in ſeinen ſpäteren Gemälden nicht mehr wie dieſe ſo unmittelbar auf dem Volksboden ſteht, vielmehr den friſchen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Offenbar hat er als ſein Publikum raffinirtere Kunſtliebhaber vor Augen. Er ſtellt Durchſchnittsmenſchen dar, nicht ſchön und noch weniger geiſtreich; dieſelben leben auch nicht für ſich, ſondern erſcheinen wie für den Beſchauer gemalt. Die behaglich geſchmückten Räume, in welchen ſie ſich bewegen, die ſchmucke Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit Ter-Borch beginnt die Stoffmalerei —, die lebendig ſprechende Weiſe der Gruppirung führen uns in Kreiſe, welche das Leben gemüthlich genießen, und verlocken uns, die von Ter-Borch mit zierlichen Farben geſchilderten Scenen novelliſtiſch auszuſpinnen. Wie köſtlich hat Goethe in den Wahlverwandtſchaften (Th. II. Kap. 5) die von Ter-Borch wiederholt gemalte Gruppe der jungen Dame, die vor einem älteren Paare,

dem Befchauer abgekehrt, mit gefenktem Kopfe fteht (No. **235**, 2), gedeutet. In ähnlicher Weife könnte man an dem Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung ftört, vielleicht den Befehl zum fchleunigen Aufbruch in das Feld überbringt (No. **234**, 5), eine Erzählung anknüpfen. Ter-Borch machte große Reifen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münfter, um die Mitglieder des Friedenscongreffes zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (Londoner Nationalgalerie), und lebte die fpäteren Jahre in Deventer, wo er 1681 ftarb. Sein Schüler war der auch in kleinen Porträts effektvolle *Kafpar Netfcher* (1639—1684), aus Heidelberg, welcher im Haag feine Werkftätte aufgefchlagen hatte (No. **235**, 7).

Wie Harlem, fo befaß auch **Leyden** im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künftlergemeinde. Noch dem älteren Gefchlechte gehört *Jan van Goyen* (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Efajas van de Velde, der zuerft in Harlem, dann in Leyden thätig war. In Goyen's fonnigen Landfchaften fiegt der Luftton über die Lokalfarben, fo daß die letzteren dadurch eine leife Dämpfung und eine ihnen allen gemeinfame durchfichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandfchaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgeftattet, find feine Lieblingsmotive (No. **239**, 1). Unter den fpäteren Malern ift *Jan Steen* (1626—1679) der bekanntefte, eine Lieblingsfigur der Künftlerlegendenfchreiber, die ihm den Beinamen des luftigen Schenkwirthes von Leyden gaben. Eine Zeit lang lebte er auch in Harlem, ohne aber von der dort herrfchenden Malweife eine nachhaltige Einwirkung zu erfahren. Die fpecififch malerifche Begabung ftand überhaupt bei Jan Steen gegen den dramatifchen Sinn zurück, welcher feine Bilder in förmliche Komödien verwandelte. Er ift daher auch mit Molière verglichen worden, nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ift es, auf die moralifirende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche fich auch in der gleichzeitigen niederländifchen Poefie wiederfindet, hinzuweifen und hier fein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralifirt, wie die Beifchriften auf feinen Gemälden beweifen, nur daß er fich von dem Ergötzen an dem luftigen Treiben oft hinreißen läßt, fo daß die fatirifche Tendenz zurücktritt und die komifche Schilderung als Selbftzweck erfcheint. Das fchlecht affortirte Ehepaar, die fidele Familie, die Scene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrfchaft eingefchlafen ift (No. **237**, 3), der kluge Arzt, der gar bald die Urfache der Herzkrankheit erkennt (No. **237**, 2), u. f. w. find die häufigften Gegenftände feiner Darftellung. Doch hat Steen auch harmlofere Scenen, das Bohnenfeft und Nikolausfeft, Kirmeffen gemalt, felbft an biblifchen und hiftorifchen Gegenftänden fich verfucht. — So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden

als felbftändiger Meifter zubrachte, fo bildete er doch fchon hier einen berühmten Schüler aus: *Gerard Dou* (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im beften Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus faubere und forgfältige Farbenauftrag bedingen fich gegenfeitig. Die Phantafie hat Dou nicht übermäßig angeftrengt, er bewegt fich im engen Kreife des bürgerlichen Lebens, fchildert nicht felten ganz gewöhnliche Werktagsbefchäftigungen, welche erft durch Beleuchtung, Colorit, durch die liebevollfte und eingehendfte formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichfam einen poetifchen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandt's Kreife fchon frühzeitig die Darftellung einer Figur am offenen Fenfter, fo daß fie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewefen fein. Faft alle Schüler Rembrandt's haben folche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. fich felbft geigend am offenen Fenfter darftellte (No. **240**, 5). Außer zahlreichen Fenfterbildern (No. **235**, 3) malte Dou auch viele Stubenfcenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten „Abendfchule" im Mufeum von Amfterdam. Ohne befondere Kunftmittel wirkt die „Wafferfüchtige Frau" im Louvre dennoch durch die feinere pfychologifche Stimmung und die gleichmäßig verbreitete, leife gedämpfte, fonnige Beleuchtung nachhaltiger als die Mehrzahl feiner Werke. Seine Richtung, nur mit gefteigerter glatter Eleganz, wurde von feinem Schüler *Frans van Mieris* (1635—1681) in Leyden fortgefetzt. Die Bilder desfelben fanden wegen diefer Eigenfchaft in vornehmen Liebhaberkreifen bereits zu feinen Lebzeiten die größte Anerkennung (No. **237**, 5, 6). Sein Sohn Willem, und fein Enkel, Frans Mieris der jüngere, hielten an der ererbten Kunftweife feft und ahmten die Werke ihres Vorfahren bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtifche Kreife. Auf diefelben ftoßen wir auch in mehreren jüngeren Gliedern der **Delfter** Künftlergemeinde. *Karel Fabritius* hatte Rembrandt's Werkftätte in Amfterdam befucht, dann in feiner Vaterftadt fich niedergelaffen, wo er bei der Explofion eines Pulverthurmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Ob der Schüler des Fabritius, der erft in unferen Tagen wieder zu Ehren gekommene *Jan van der Meer* (1635—1696), zum Unterfchiede von feinem Harlemer Namensvetter der Delftfche van der Meer genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandt's erfahren hatte, wiffen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunft neue Aufgaben geftellt. Nach der ganzen Richtung der holländifchen Kunft bezogen fich diefelben auf die Beleuchtung. Es handelte fich nicht

um bloße technifche Probleme, fondern um eine wirkliche künftlerifche Auffaffung, durch welche an fich gleichgiltige Gegenftände der Phantafie nahe gerückt wurden, einen poetifchen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der Delftfche van der Meer durch. Er verfetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenfter ein Lichtftrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne befchienenen Vorplatz, in welchem die Geftalten wie im Lichte fchwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinfpielen. Die Vorgänge, welche er fchildert, find in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Mufik, ein Geograph hält einen Compaß in der Hand, ein Soldat unterhält fich mit einem lachenden Mädchen (No. **236**, 2), auf einem Vorplatze hat fich eine größere Familie behaglich vereinigt (No. **236**, 3), ein Knabe macht Seifenblafen u. f. w. Eigenthümlich ift van der Meer die Vorliebe für Hellblau und Citronengelb. Ihm fteht künftlerifch *Pieter de Hoogh* nahe, über deffen Leben (ca. 1632—1681) und Ausbildung nichts Näheres bekannt ift. Seine Stubenbilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Thüre noch in einen zweiten Raum blickt (No. **236**, 4), feffeln durch einen ähnlich pikanten Reiz breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume verfchieden erhellt und in mannigfachen Reflexen fpielt, wie die Gemälde van der Meer's.

Die **Amsterdamer Schule** hat natürlich den ftärkften Einfluß Rembrandt's erfahren. Durchaus felbftändig fteht neben ihm nur ein einziger berühmter Porträtmaler: *Bartholomaeus van der Helft* (?1613—1670). Im Gegenfatze zu Rembrandt, welcher in Bildniffen und Porträtgruppen immer mehr die eigene fubjective malerifche Stimmung walten läßt, erblickt van der Helft fein höchftes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Perfönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß fich der Künftler in kleinen Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erfcheinung. Kein Zweifel, daß feine Porträts durch ftarke Aehnlichkeit fich auszeichneten. Daher ftammt feine große Beliebtheit bei den Zeitgenoffen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben geftatten uns aber feine Geftalten nicht, eine fcharfe Charakteriftik wird in der Regel vermißt. Als fein Hauptwerk gilt das Schützenfeftmahl zur Feier des weftfälifchen Friedens 1648, im Mufeum zu Amfterdam.

Unter den Schülern Rembrandt's in Amfterdam muß zuerft jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweife dem Meifter folgte, fondern auch in den Gegenftänden der

Darstellung, in der Auffassung sich ihm anschloß, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran steht *Ferdinand Bol* (1611—1681), sodann *Salomon Koninck* (1609—1668?) und *Govaert Flinck* aus Cleve (1615—1660), als dessen Hauptwerk ein großes Schützenfestmahl im Museum zu Amsterdam angesehen wird. Eine Probe seiner biblischen Darstellungen bietet die „Vertreibung Hagars" im Berliner Museum (No. **237**, 1). Etwas später traten *Jan Victors* und *Gerbrand van den Eeckhout* (1621—1674) in die Werkstätte Rembrandt's ein. In noch späteren Jahren empfing *Arent de Gelder* aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er vortrefflich nachzuahmen lernte. Alle diese Meister bilden die eigentliche Schule Rembrandt's, schließen sich demselben so enge an, daß nicht selten ihre Werke z. B. jene Koninck's, van Eeckhout's, für Schöpfungen Rembrandt's genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten. Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandt's in technischer Hinsicht erfuhr namentlich *Nicolaes Maes* aus Dordrecht (1632—1693), dessen einfache Figuren und Gruppen: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Nätherin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin u. s. w. in der Technik, der Behandlung des Roth z. B. das unmittelbare Studium Rembrandt's verrathen. Aehnlich verhält es sich mit *Gabriel Metsu* aus Leyden (1630 bis nach 1667), welcher schon in jungen Jahren nach Amsterdam übersiedelte. Sein Liebespaar in Dresden (No. **235**, 5) geht in der Composition auf Rembrandt's Selbstporträt mit Saskia ebendort zurück; sein junger Mann am Fenster (No. **235**, 6) wiederholt eine in Rembrandt's Schule geläufige Aufgabe. Friedlicher Straßenverkehr (No. **235**, 4), Familienscenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben u. s. w. sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streifte an Terborch an, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige *Samuel van Hoogstraeten* in Dordrecht (ca. 1627—1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftschen van der Meer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsu's Malweise, auf seine Anwendung des Helldunkels, auf Farbenharmonie u. s. w. Rembrandt bestimmenden Einfluß.

Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel sammelt sich auch das holländische Kunstleben immermehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stillleben bedachten Amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigenthümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen

Zeit, in welcher die Kunſt mit den nationalen Intereſſen eng zuſammenhing, erſcheint die Seemalerei. Als ihr berühmteſter Vertreter muß *Willem van de Velde* der jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desſelben und des Simon de Vlieger. Er iſt 1633 in Amſterdam geboren, lebte aber ſeit 1675 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 ſtarb. Seine Seeſchlachten, Flottenrevuen (No. **239**, 6), See- und Marinebilder, in welcher die Beleuchtung, das Wolkenſpiel den Reiz der Darſtellungen erhöhen, wurden von den Zeitgenoſſen überaus hoch geſchätzt. Aber ſchon ſein Bruder *Adriaan van de Velde* (1639—1672) bewegte ſich in der idylliſchen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenoſſen am meiſten entſprach und der Landſchaftsmalerei neue wirkſame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutzthieren belebt, bietet den Menſchen ihre befreundeten Dienſte an und ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausſpannung der im geſchäftlichen Verkehre angeſtrengten Kräfte ein. Bei Adriaan van de Velde tritt die Thierwelt noch nicht in den Vordergrund, ſie erſcheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landſchaft. Adriaan ſchildert mit Vorliebe Heerden im Bruchlande weidend, in der Nähe eines ſtillen Waſſers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde (No. **236**, 6). Aber auch die eigenthümlichen Reize der holländiſchen Winterlandſchaft, die von fröhlichen Schlittſchuhläufern belebte Eisfläche (No. **238**, 2) weiß Adriaan, welcher zahlreichen Landſchaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz ſeines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weiſe darzuſtellen. Von der weiten Verbreitung der idylliſchen Richtung in der Landſchaftsmalerei legt auch die Thätigkeit des *Aalbert Cuijp* (1605?—1691) Zeugniß ab, welcher, wie es ſcheint, ziemlich unabhängig von den Hauptſchulen, in angeſehenen Verhältniſſen in Dordrecht lebte und auf das Studium hellſter Sonnenbeleuchtung und der Stimmung der verſchiedenen Tageszeiten erfolgreich ſich verlegte (No. **238**, 1). Während bei dieſen Meiſtern die Thierwelt der Landſchaft ſich einordnet, bilden bei *Paulus Potter* (geb. in Enkhuizen 1625, geſt. in Amſterdam 1654) die großen Nutzthiere, Rinder, Ziegen und Schafe die Gegenſtände ſelbſtändiger Darſtellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus ſcharfe Auffaſſung der Eigenthümlichkeiten, wodurch ein Thierindividuum von anderen ſich unterſcheidet, ragen Potter's Thierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, ſondern auch durch die maleriſche Stimmung und glückliche Beleuchtungseffekte, welche insbeſondere ſeinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen. Seine berühmteſten Werke ſind in den Muſeen im Haag und in Petersburg bewahrt (No. **236**, 5).

In der reinen Landſchaftsmalerei genügt die einfache heimiſche

Natur immer weniger. Viele Maler wenden ſich wie *Jan Both* u. a. Italien zu, andere ſuchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, ſo *Allart van Everdingen* aus Alkmaar (1621?—1675), welcher ſeit 1657 in Amſterdam ſich niederließ. Während er in jungen Jahren vorwiegend Seeſtücke malte, widmete er ſpäter ſeinen Pinſel der Verherrlichung der wilden und ſchroffen norwegiſchen Natur. Wenn die Maler bei heimiſchen Motiven verweilen, ſo bemühen ſie ſich doch, dieſelben in abſonderlichen Erſcheinungsweiſen vorzuführen, wie im Mondſchein oder in nächtlichen Feuersbrünſten. Die größte Virtuoſität bekundete in ſolchen Darſtellungen *Aart van der Neer* in Amſterdam (1619—1683?). Ueber ſeine Entwickelung iſt uns nichts Näheres bekannt (No. **238**, 3). Ein einziger Landſchaftsmaler hält, obſchon er dem jüngeren Geſchlechte angehört, an der älteren einfachen Richtung feſt und weiß auch in ſchlichte heimiſche Motive die feinſte Stimmung zu legen: *Meindert Hobbema* (1638—1709). Es iſt ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefriſcht, er läßt den Bach, der eine Mühle luſtig treibt, reichlicher fließen und auch das Waſſer in dem Teiche vorn ſich leicht kräuſeln. Am Raine des Waldes, durch deſſen Baumwipfel ein rothes Dach hindurchblickt, zieht ſich ein Pfad hin, auf welchem rüſtige Wanderer ſchreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbema's faſſen, welche er in zahlreichen Gemälden variirt (No. **239**, 5). Ueber Leben und Entwickelungsgang des Künſtlers ſind wir nicht näher unterrichtet. Wir wiſſen nur, daß er in Amſterdam lebte und ſtarb. In der Schilderung lebendigen (*Melchior d' Hondecoeter* in Amſterdam) und todten Geflügels, ſowie todten Wildes (*Jan Weenix* No. **238**, 6), in der Darſtellung des ſog. Stilllebens (Wildpret, Früchte, Gläſer kunſtvoll arrangirt) und in Blumenſtücken (*Jan de Heem, Rachel Ruyſch*) brachte die holländiſche Malerei, recht bezeichnend für ihren Entwickelungsgang, noch zuletzt einen neuen Kunſtzweig zur Blüthe. Ihren Verfall bekunden die glatten, ſauber in der Farbe verſchmolzenen, aber ganz unlebendigen Bilder des *Adriaen van der Werff* (No. **238**, 5).

---

8. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert.

Für die gangbare Kunſtbetrachtung treten aus dem Dunkel der ſpaniſchen Kunſtgeſchichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velasquez, Alonzo Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren

Kreifen glänzenden Ruhm. Andere Maler find wenig bekannt. Der älteren Zeit wird im Allgemeinen die Anlehnung an die niederländifche und fpäter an die italienifche Kunft als wichtigfter Charakterzug zugefchrieben. An der vielfachen Abhängigkeit von fremden Kunftweifen, an einem regen künftlerifchen Verkehre zwifchen Spanien und den Niederlanden läßt fich nicht zweifeln. Die Einflüffe florentiner Meifter und Raffael's find bei mehreren Malern z. B. *Alexo Fernandes* und *Luis de Vargas* (1502—1568) in Sevilla, *Vicente Juanes* (1523—1579) in Valencia nachgewiefen worden. Ebenfo entwickelten Niederländer, wie *Ferdinand Sturm* aus Zieriksee und *Pedro Campaña* aus Brüffel (1503—1580) in Sevilla eine nachhaltige Wirkfamkeit. Ein Spanier, *Jofef de Ribera* gen. *lo Spagnoletto* (1588—1656), gehört mehr der italienifchen als der heimifchen Kunftgefchichte an. Er zählt zu den hervorragendften Gliedern der naturaliftifchen Richtung, welche von Michelangelo da Caravaggio begründet wurde (No. **241**, 3). Auf der andern Seite muß man annehmen, daß auch die älteren fpanifchen Meifter Individualität und einen befonderen Charakter befaßen und daß zwifchen dem malerifchen Schmucke der Retablos (Altäre) aus dem 15. Jahrhundert und der weiteren Entwickelung wenigftens einzelne Fäden den Zufammenhang herftellen. Auch der Umftand, daß unter den mannigfachen Lokalfchulen die Schule von Sevilla, der wahren Hauptftadt des fpanifchen Volkes, in die erfte Reihe tritt, weift auf engere Beziehungen zu dem nationalen Wefen hin. Sevilla hatte an dem Handel mit Amerika den Hauptantheil, war die reichfte und geiftig regfamfte Stadt Spaniens. Es würde einer eingehenden Schilderung nicht fchwer fallen, eine nahe Verwandtfchaft zwifchen der Poefie, befonders der dramatifchen und der Malerei in Spanien zu entdecken.

Unter den älteren Malern in Sevilla ftehen im Vordergrunde *Juan de las Roelas* (1558—1625), der fich an Tintoretto's Werken herangebildet hatte, diefen aber durch die größere unmittelbare Wahrheit der Darftellung übertrifft, fodann der als Kunftfchriftfteller bekannte *Francisco Pacheco* (1579—1654) und endlich der ältere *Francisco Herrera* (1576—1656), welcher bereits in feinem breiten Farbenauftrage, feiner kraftvollen, ungebundenen Lebenswahrheit die Kunftweife der fpäteren Hauptmeifter vorbereitet. Ein hervorragendes Werk von Herrera's Hand befitzt die Louvregalerie in dem h. Bafilius. Aus feiner Werkftätte ging *Diego de Silva Velasquez* (1599—1660) hervor. In feinen früheften Arbeiten, fo lange er fich in Sevilla aufhielt, erfcheint Velasquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er greift aus dem Volke einzelne Typen heraus, offenbare Charakterftudien, wie den grinfenden Burfchen im Wiener Belvedere, den Wafferverkäufer (Sammlung des Herzogs von Wel-

lington), er malt Stillleben, um die maleriſche Auffaſſung zu üben, und ſchildert auch religiöſe Scenen (No. **242**, 2). Durch ſeine Berufung nach Madrid an den Hof Philipp's IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewieſen. In demſelben entfaltete er ſeine ganze künſtleriſche Größe und ſtellte ſich den erſten Porträtmalern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Dabei wurde er nicht durch die natürlichen Reize ſeiner Modelle unterſtützt. Der Mehrzahl nach ſind die von ihm gemalten Perſonen durchaus nicht anziehend, manche ſogar geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird beſonders bei den Frauen durch die plumpe Tracht, die Schminke noch geſteigert. Nur ſeiner ſcharfen Zeichnung, ſeiner lebendigen Auffaſſung, ſeinem nicht beſtechenden aber überaus wirkungsvollen Colorit, welches namentlich in den Fleiſchtheilen der Natur ſtaunenswerth nahe kommt, gelang es, dieſe Schwierigkeiten zu bemeiſtern. Die Königsfamilie bis zu den jüngſten Infanten und Infantinnen herab wurde von Velasquez porträtirt. Unter den übrigen Bildniſſen ſind der Papſt Innocenz X., den er während ſeines zweiten Aufenthaltes in Italien 1648 malte (in der Galerie Doria in Rom) und der Herzog von Olivarez (No. **242**, 1) beſonders geſchätzt. Die Porträtgruppen bringen noch einen anderen Vorzug des Meiſters, die Kenntniß der Luftperſpective und des Helldunkels, zu vollſter Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet ſind, die Weiſe, wie das von verſchiedenen Seiten einfallende Licht zu maleriſcher Wirkung ausgenützt wird, erſcheinen muſterhaft. In erſter Linie müſſen unter den Porträtgruppen des Velasquez die ſog. Ehrenfräulein (las meninas) genannt werden. In einem großen und tiefen Gemache iſt Velasquez beſchäftigt die königliche Familie zu malen. Er ſteht rechts im Vordergrunde, die Mitte des letzteren nimmt die kleine Infantin Maria Margarita ein, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Waſſer präſentirt (No. **241**, 2), links von dieſer Gruppe ſind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargeſtellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Cavalier, welcher eben die Thür geöffnet hat. Die „Ehrenfräulein" datiren aus dem Jahre 1656. Aus früherer Zeit ſtammen die ähnlichen Schilderungen der Spinnerinen (las Hilanderas, im Madrider Muſeum) und des Künſtlers eigener Familie (in der Wiener Belvederegalerie). Während uns dieſe Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Wohnräume führen, zeigt das unter dem Namen „die Lanzen" bekannte Bild, welches die Uebergabe der Schlüſſel der Stadt Breda an den ſpaniſchen Feldherrn Spinola darſtellt, im Madrider Muſeum, die volle klare, mit nicht geringerer Meiſterſchaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperſonen haben ſich ſpaniſche Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und derb-

schlächtige holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfachsten Charaktertypen Ausdruck finden. Der wiederholten Reise nach Italien zum Trotze blieb Velasquez in Anschauungen und Formensinn der reine Spanier. Dieses beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden seiner Heimat. Die antike Lebensweisheit (Aesop, Menipp) erscheint ihm in den derben, bedürfnißlosen spanischen Bettlern verkörpert. Die berühmtesten mythologischen Schilderungen sind die „Vulkanschmiede", in welcher Apoll dem unter Cyklopen hämmernden Vulkan die Untreue seiner Gattin Venus berichtet, und dann sein Bacchus. Das letztere Bild ist auch unter dem passenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt (No. **241**, 1). Eine lustige Gesellschaft hat sich unter dem Vorsitze eines halbnackten prächtigen Burschen zu einem Wettkampfe im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Epheukranze gekrönt. Der Kreis der Werke des Velasquez umfaßt auch Jagdstücke und Landschaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er sich auch bei aller Eigenthümlichkeit seiner Begabung und trotz der Verschiedenheit seiner Umgebung in der naturalistischen Auffassung und in der vorwiegenden Betonung der Coloritwirkungen nähert. Auf moderne Künstler hat kein alter Meister einen so großen Einfluß geübt wie Velasquez.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule *Francisco Zurbaran* (1598—1662) kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauungen, unterstützt durch das düstere Colorit, zum Ausdrucke. (Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des h. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla). Von feinerem Schönheitsgefühl getragen und in den Formen durchgebildeter erscheinen die Gemälde des *Alonso Cano* (1601—1667), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga und Sevilla) zeigen. Cano war auch als Bildhauer mit Recht hochgerühmt. Seine polychromirten, in Holz geschnitzten Statuen (h. Franciscus in der Kathedrale von Toledo) finden in Tiefe des Ausdruckes und edler Haltung kaum ihres Gleichen. Ueberhaupt erfreute sich die Holzsculptur in Spanien einer reichen und tüchtigen Pflege. Außer Cano muß namentlich dessen Lehrer *Juan Montañez* (Madonna, h. Bruno im Provinzialmuseum in Sevilla, Crucifix in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzschnitzer erwähnt werden. Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der jüngste Meister der Schule von Sevilla, *Bartolomé Estéban Murillo* (1617—1682). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Münchener Pinakothek bewahrten Sevillaner Straßenknaben (Figur aus einem solchen Genrebilde No. **241**, 6) in weiten Kreisen beliebt. Doch sind solche

Straßenfcenen von ihm nur felten und wahrfcheinlich nur in fehr früher Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld feiner Thätigkeit bildete die religiöfe Kunft. Doch hat er auch in diefer, und das find gerade feine beften Schöpfungen, die naturaliftifche Grundlage nicht aufgegeben, einen frifchen Volkston angefchlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen gemüthlichen Zug an holländifche Darftellungen erinnern, in der Engelsküche im Louvre (an der Stelle des in Verzückung entfchlummerten Klofterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) und felbft in feinen großen religiös-hiftorifchen Bildern. Das Wunder Mofis, welcher Waffer aus dem Felfen fchlägt (Caridad in Sevilla) übt die größte künftlerifche Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürftenden Menfchen und Thiere, welche fich herandrängen, um endlich Labfal zu empfangen. Aehnlich überrafcht in dem Bilde des Almofen fpendenden h. Thomas de Villanueva (Provinzialmufeum in Sevilla) die fcharfe Charakteriftik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abftoßend-Häßlichen wagt fich Murillo's unbefangener naturaliftifcher Sinn in der h. Elifabeth, welche einen grindigen Knaben durch Auflegung der Hände heilt (Akad. San Fernando in Madrid). Verföhnend wirkt in beiden Bildern die Kunft des Colorits, der fein abgewogene Gegenfatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächfte Umgebung gehalten find, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantafie, der leidenfchaftlich finnlichen Erregung in religiöfem Dienfte, der auf das höchfte gefteigerten Empfindung angefichts kirchlicher Myfterien, wird Murillo wie kein anderer Meifter gerecht. Diefe Richtung vertreten außer zahlreichen Schilderungen von Vifionen und ekftatifchen Zuftänden (No. **242**, 3) namentlich die fog. Conceptionen. Sie verfinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängniß Maria's und ftellen die Madonna dar, meift, wie fie, auf die Mondfichel den Fuß fetzend, von Engelsreihen umgeben, in feliger Verzückung zum Himmel emporfchwebt (No. **242**, 4). In den befferen Exemplaren der häufig gemalten Conceptionen übt die Auflöfung der feften Umriffe, die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leife Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus. Murillo's Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velasquez und die großen Niederländer und Italiener ftudirte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine überaus große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn befonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

9. Die französische Malerei im 17. und 18. Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwig's XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung derselben, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler hat aber Frankreich bereits in der Periode Louis' XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in derselben die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in welchem sich ganz Frankreich unter Ludwig XIV. sonnte, welchem sich das halbe Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will, Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen. Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder *Le Nain* aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nach einander 1648 starben, und der jüngste Bruder Mathieu (1607—1677). Sie schildern in schlichter Weise Scenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit, ruhende Soldaten u. s. w. *Philipp de Champagne,* 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem einundzwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 verstarb, hält in seinen trefflichen Porträts (jenes des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der tief ernste Geist von Port-Royal, welchem klösterlichen Institute er auch persönlich nahe stand, hervortritt. Auch *Jacques Callot* aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, offenbart aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radirten und geätzten Schilderungen in Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er bringt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Cavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen er stellt die Versuchung des h. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (No. **241**, 4). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin u. s. w.) fanden in Callot's Radirungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantastik spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callot's Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hofman's Phantasiestücke in Callot's Manier) wurde. Die unerbittliche Wahr-

heit der Auffaſſung in den „misères de la guerre“, die ſich auch in der ſcharfen, faſt trockenen, aber jede Bewegung präcis zeichnenden Technik ausſpricht, verleiht ſeinen Radirungen beſonderen Werth. Sie erſcheinen als treue und treffende Illuſtrationen der gleichzeitigen Ereigniſſe. Den Hauptton in der franzöſiſchen Malerei in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italieniſche Kunſt an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturaliſtiſchen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der ſpäteren franzöſiſchen Renaiſſancearchitektur folgend, correctere, maßvollere Formen anſtreben, von einem ernſten, gründlichen Studium der älteren italieniſchen Meiſter ausgehen, der Begeiſterung für die antiken Gedankenkreiſe nachleben. Sie dürfen deßhalb eine gewiſſe Claſſicität in Anſpruch nehmen, welche ſie freilich mit dem Verluſte friſcher unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künſtleriſche Verſtand iſt größer als die Macht ihrer Phantaſie, eine kühle, ſtreng bemeſſene Darſtellungsweiſe in ihren Werken vorherrſchend. An ihrer Spitze ſteht *Nicolas Pouſſin* (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marcanton's Kupferſtichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Verſuchen, in Italien ſeine Studien fortzuſetzen, ſich 1624 in Rom niederließ, lebte er ſich in die klaſſiſche Welt vollſtändig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo ſich unter Richelieu's Patronate ein reiches Kunſtleben entfaltet hatte. Doch ſchon nach zwei Jahren kehrte er, in ſeinen Erwartungen vielfach getäuſcht und ſich zurückgeſetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich ſind Pouſſin's bibliſche Bilder (Rebecca am Brunnen, Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen, die ſieben Sakramente), in welchen die weiſe bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffaſſung der einzelnen Geſtalten am meiſten feſſelt, während ſelten ein ſchwerer Farbenton überwunden wird. In den Schilderungen des antiken mythologiſchen und hiſtoriſchen Lebens (Bacchanale, Teſtament des Eudamidas) in allegoriſchen Darſtellungen (No. **243**, 1) dämpft das Streben nach ſtrenger äußerer Richtigkeit der Darſtellung die unmittelbare Wirkung. Namentlich in ſeinen letzten Lebensjahren pflegte Pouſſin auch die Landſchaftsmalerei (No. **244**, 1), in welcher nicht nur die Staffage uns in das klaſſiſche Alterthum führt, ſondern auch die bedeutſamen landſchaftlichen Formen, theilweiſe der italieniſchen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch geſteigert, den Sinn der gewöhnlichen Umgebung entrücken, auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Thaten und gewaltiger Menſchen hinlenken. Dieſe Weiſe, die Landſchaft aufzufaſſen (heroiſche Landſchaft), wurde von Pouſſin's Schwager *Gaspard Dughet* gen. *Gaſparo Pouſſin* (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarſten Maler des 17. Jahrhunderts, feſtgehalten. Sie

klingt auch in den Bildern des *Claude Gelée*, gen. *Claude Lorrain*, an, nur daß diefer für die befonderen malerifchen Reize der landfchaftlichen Natur, die Lichterfcheinungen, ein feineres Auge befitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck leiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Mofel, in der Nähe von Epinal, 1600 geboren, als Knabe verwaift, hatte Claude fchon frühzeitig viele Länder durchwandert. Als fein Hauptlehrer gilt Agoftino Taffi in Rom, der wieder mit Paul Bril zufammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 ftarb. Seinen ftaunenwerthen Fleiß bekundet das Buch der Zeichnungen, welches er in fpäteren Jahren anlegte, und in welchem er die von ihm gemalten Bilder fkizzirte, um fich vor Fälfchungen, die häufig verfucht wurden, zu fichern und die Echtheit feiner Bilder belegen zu können — unter dem Namen „liber veritatis" bekannt und gegenwärtig im Befitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält 200 Zeichnungen und erfchöpft damit noch lange nicht die Summe feiner Gemälde. Gern fchiebt Claude im Vordergrunde kouliffenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund defto vertiefter erfcheinen. Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unfer Auge; vor allem in den Küftenlandfchaften verliert fich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagsfonne, bald kräufelt ein fanfter Morgenwind die Wellen, bald fenkt fich die Sonne glühend in das Meer herab. In der Kunft wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonifcher Färbung ftand Claude unter den Zeitgenoffen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Compofition eine künftliche Anordnung bemerkbar wird, die Naturftimmung ift ftets vollendet wiedergegeben, der Eindruck idealer glückfeliger Ruhe bleibt unverfehrt (No. **243**, 2).

Der letzte berühmte Vertreter der franzöfifchen Malerei unter Louis XIII., der jung verftorbene *Euftache Le Sueur* (1617—1655) hat Italien nicht befucht, feine Erziehung zunächft in der Werkftätte eines Naturaliften, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünftigten Simon Vouet empfangen. Doch haben auf feine Compofitionen Pouffin und die großen Italiener offenbar Einfluß geübt, nur fein Farbenfinn blieb unentwickelt. Als Le Sueur's Hauptwerk müffen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des h. Bruno, des Stifters des Karthäuferordens, im Louvre bezeichnet werden (No. **241**, 5).

Die Stiftung der franzöfifchen Akademie in Rom durch Colbert (1666) band zum Theil die weitere Entwickelung der franzöfifchen Kunft an Rom. Seitdem läßt fich in kirchlichen und mythologifchen Bildern die Exiftenz einer italienifirenden Schule, die bald in diefem bald in jenem älteren italienifchen Meifter ihre Ideale fucht, aber

niemals findet, verfolgen. Doch dankt die französische Malerei ihre Bedeutung in ungleich höherem Maße jener Richtung, welche sich enger den heimischen Culturformen anschließt, den Zusammenhang mit dem nationalen Boden nicht verliert. Ohne den häufigen Zuzug aus der Provinz hätte die höfische und hauptstädtische Kunst viel früher ihre Lebensfrische verloren. Diese Einbuße drohte ihr bereits am Schlusse der Regierung Ludwig's XIV., nachdem das glänzend pomphafte Wesen, der rhetorische Schwung der Kunst, ähnlich wie der König selbst, der diese Richtung in jüngeren Jahren verkörpert hatte, sich in schattenhaftes Greisenthum verlor. *Pierre Puget* (1622—1694) und *Charles Lebrun* (1619—1660) sind die berühmtesten und zugleich bedeutendsten Vertreter der französischen Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Puget, in der Nähe von Marseille geboren, hatte als junger Mensch in Rom den Unterricht des Pietro da Cortona, des bekannten Manieristen, genossen, auch in der Malerei sich versucht, aber frühzeitig in Toulon (No. **181**, 8) und in Genua (h. Sebastian) seine Tüchtigkeit als Bildhauer bekundet. Er lebte abwechselnd in Toulon und Marseille, wo ihm namentlich die plastische Decoration der großen Kriegsschiffe (Soleil royal u. a.) als Aufgabe zufiel. Auch mit Entwürfen und Ausführungen von Bauten beschäftigte sich seine nimmer rastende Phantasie. In seinen Marmorwerken: Milon, der gallische Herkules, Perseus und Andromeda, wie in seinen Reliefs (Pest von Mailand) macht sich allerdings die italienische Manier, welche damals in Frankreich herrschte, bemerkbar, doch erscheinen seine Gestalten nicht bloß äußerlich bis zum Uebermaße bewegt, sondern auch von einer wirklichen inneren leidenschaftlichen Kraft getrieben. „Der Marmor zittert vor mir“, pflegte er zu sagen. *Lebrun,* in dessen Händen die Leitung der großen künstlerischen Unternehmungen Jahrzehnte lang ruhte, dankt einen nicht geringen Theil seines Ruhmes den trefflichen Kupferstechern, welche seine Werke vervielfältigten. Außer der Gründung der Gobelinmanufactur ist die würdige Beschäftigung einer zahlreichen Kupferstecherschule die glorreichste That auf dem Kunstgebiete in der Periode Louis XIV. Der aus Flandern stammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteste Glied der Künstlerfamilie Audran, Rousselet, Poilly, Robert Nanteuil u. a. übertrugen die Blüte des Kunstzweiges von Flandern nach Paris. Die Vollendung, mit welcher diese Kupferstecher die malerischen Effecte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an sich einen großen Werth, sondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um so mehr, als nicht selten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbessern oder doch verbergen. Dieses ist z. B. bei den Alexanderbildern Lebrun's der Fall, nach welchen ursprünglich Teppiche in der Gobelinmanufactur ausgeführt werden

follten. Die Stiche Audran's und Edelinck's nach denfelben laffen das unharmonifche Colorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun's Thätigkeit war vorwiegend der großen decorativen Malerei zugewendet; außer Kirchenbildern danken ihm zahlreiche mythologifche und allegorifche (No. **243**, 3) Darftellungen das Dafein. Die Apollogalerie im Louvre, die große Galerie zu Verfailles haben feinen Ruhm bis zum heutigen Tage erhalten. Eine leichte Hand, eine gefchickte Verwerthung des mythologifchen Apparates, eine effectvolle Anordnung der Scene müffen ihm zugefchrieben werden, wenn auch feinen Geftalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt. Mit Lebrun rivalifirte der als Porträtmaler in Hofkreifen befonders beliebte *Pierre Mignard* (1612—1695). Eintönig im Charakter find feine Bildniffe, wie die Mehrzahl der Perfonen war, welche er darftellte; doch ftehen fie künftlerifch immerhin höher, als feine großen Compofitionen und Madonnen, in welchen die füßlich verzwickten Züge die Grazie erfetzen follen. Wie der in Rom ausgebildete Künftler feine Porträts zu einer idealen Bedeutung aufzubaufchen liebt, zeigt das Bild feiner Tochter als Fama, den Ruhm ihres Vaters verkündend (No. **244**, 2). Ungleich freier und wahrer in der Auffaffung treten uns die Bildniffe *Hyacinth Rigaud's* (1659—1743) entgegen, welche mit den Porträts *Jean Marc Nattier's* (1685—1766) zufammen eine förmliche hiftorifche Galerie darftellen, in welcher kaum eine hervorragende Perfönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pomphafte Ausfehen können fchon wegen der Tracht die vornehmen Hofherren und Staatsmänner nicht gut abfchütteln (No. **244**, 3); doch dringt befonders in den Künftler- und Frauenporträts die forgfältig ftudirte Charakterwahrheit durch. Ein Menfchenalter fpäter ift es auch bei Porträtfchilderungen mit dem fchwerfälligen fteifen Pompe vorbei. Mit farbiger Kreide gezeichnete Bildniffe kommen in die Mode, in welchen die flüchtigen, leichten Reize der äußeren Erfcheinung, der Duft und Flaum der vom Schickfal unberührten Jugendblüte am meiften anfprechen und am beften gelingen. Der berühmtefte Paftellmaler Frankreichs, der freilich der befchränkten Technik oft zu viel zutraute, war *Maurice Quentin Latour* (1704—1788), deffen Vaterftadt St. Quentin eine Sammlung feiner hervorragendften Bildniffe befitzt. — Nicht die Porträtmalerei allein, die ganze franzöfifche Kunft nimmt feit dem Anfange des 18. Jahrhunderts eine neue Wendung, welche mindeftens im erften Anlaufe als ein entfchiedener Fortfchritt in der Richtung auf Lebendigkeit und wahre Empfindung begrüßt werden muß. Freilich blieb auch jetzt der unmittelbare Volksboden, die reale Natur unberührt. Das ungebundene Leben, die natürliche Heiterkeit, die Genußfreude, nach der öden, dürren Zeit des alternden Louis XIV. fehnfüchtig herbeigewünfcht, fand

man nur in dem luſtigen Treiben der Komödianten, in Maskenſcherzen, in der erträumten Welt der arkadiſchen Hirten. In den ſogenannten Wirthſchaften, mit welchen ſich die Hofleute erluſtigten, hatte ſich die Freude, ungehemmt von den Feſſeln der Etikette aufzutreten, Luft gemacht. Und ein höfiſcher Ton klingt auch in den „fêtes galantes“ an, welche *Antoine Watteau* aus Valenciennes (1684—1721), der beſte Vertreter dieſer Richtung, ſchuf. Watteau iſt weſentlich Autodidakt, obſchon er einzelne Anregungen von Rubens und den ſpäteren Venezianern empfing. Rieſiger Fleiß ſetzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen kränklichen Lebens eine erſtaunlich große Fruchtbarkeit zu entwickeln — über 700 Blätter ſind nach ſeinen Gemälden und Zeichnungen geſtochen worden — ſondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrſchaft über Formen und Bewegungen, welche Bewunderung erregt, auch wenn man die von ihm erfundenen Typen, die glattgeſchmeidigen Herren, die koketten Damen mit den zierlichen, ſchelmiſchen Geſichtern, dem zurückgeſtrichenen Haare, den muthwilligen Stumpfnäschen, den kleinen Köpfchen nicht unbedingt anerkennt. Er führt uns bald die Hauptfiguren der franzöſiſchen Komödie, Gilles, Mezzetin, Finette u. ſ. w. vor, bald ſchildert er Feſte und Unterhaltungen im Freien (No. **243**, 4), oder ſtellt galante Liebesſcenen dar. Als ſein Hauptwerk gilt die Einſchiffung der Liebespaare nach der Inſel Cythera, dem Heiligthum der Venus. In Watteau's Fußſtapfen traten *Nicolas Lancret* (1690—1743), *Jean Baptiſte Pater* (1696—1736) u. a., ohne aber ihr Vorbild namentlich im Colorit zu erreichen. Auch *François Boucher* (1703—1770) hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Doch bildete Boucher ſchon frühzeitig die ihm eigenthümliche dekorativ wirkſame Malweiſe aus, welche helle roſige Töne liebt, Schatten vermeidet und dadurch wie durch die gefälligen, mit leichter Hand entworfenen Formen, den Schein oberflächlicher, ſinnlicher Grazie bewirkt. Boucher verſetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballet als der Natur abgelauſchte Hirtenwelt, ſondern zieht auch den Olymp in ſeine Darſtellungen. Aber ſeine Venusbilder und Amoretten dienen gleichfalls ausſchließlich dem einen Zwecke, die Reize des verfeinerten ſinnlichen Genußlebens zu ſchildern. Zu ſeinen beſten Arbeiten gehört das Porträt ſeiner Gönnerin, der Madame de Pompadour (No. **244**, 4). Aehnlichen Anſchauungen wie Boucher huldigt der Provençale *Jean Honoré Fragonard* (1732—1806), deſſen Kindergruppen in den zierlich lebendigen Terracottafiguren *Claude Michel Clodion's* (No. **186**, 3) ihr plaſtiſches Widerſpiel finden. Die volle Rückkehr zur einfachen, wahren Natur offenbaren die Stillleben und die Figurenbilder *Jean Baptiſte Chardin's*. Dieſer ſchildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreiſen

(No. **244**, 5) und weiß in gut niederländifcher Weife auch dem Hausrath und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetifche Seite abzugewinnen. In noch engerem Anfchluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgerthum“ ftehen die Gemälde des von Diderot hochgepriefenen *Jean Baptifte Greuze* (1725—1805). Seine Familienfcenen (No. **244**, 6) fpitzen fich zuweilen zu dramatifchen Effecten zu, erzählen zufammenhängende Familiengefchichten. Mit der moralifirenden Tendenz zeigen fich freilich die mitunter an das Lüfterne ftreifenden Züge feiner Mädchengeftalten nicht ganz im Einklange.

10. Der Barock- und Rococostil.

Wie die Bezeichnung „gothifch“ für die Kunft des fpäteren Mittelalters urfprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden fpöttifchen Beigefchmack zur Unterfcheidung der Streben- und Widerlagerarchitektur von der älteren romanifchen Baukunft verwendet wird: fo faßte man in den Ausdrücken Barock, Rococo, Zopf zuerft gleichfalls das verächtliche Urtheil über die Kunft des 17. und 18. Jahrhunderts zufammen, gebraucht aber jetzt namentlich in Deutfchland (die Franzofen gliedern die Kunftperiode von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige) diefelben fchlechthin zur Charakteriftik der auf einander folgenden Kunftweifen. Man verfteht unter Barockftil die am Ausgange der Renaiffance herrfchende Weife, durch bis zum Uebertriebenen und Ueberladenen verftärkte Formen, durch gefchweifte und gekrümmte Linien, durch fcharfe Contrafte zu wirken und den Schein der Kraft und des Lebens zu erwecken. Die Renaiffancemotive werden als Grundlage beibehalten, aber theils von fpielenden Zierraten überwuchert, theils aus dem gefetzmäßigen Zufammenhange geriffen, durch einfeitige Betonung von ihrer urfprünglichen Bedeutung abgelenkt (No. **179**, 1; **183**, 1). Pomp und Pracht fpricht aus diefer Kunftweife; der Eindruck wird bis zur Betäubung gefteigert, wie dem Stoffe, in welchem der Künftler arbeitet, fo in noch höherem Maße den einzelnen Kunftgattungen Gewalt angethan, ihre Schranken, dem Effecte zu Liebe, durchbrochen. Doch überwiegt die Freude am Malerifchen, welches auch in den anderen Künften gegen früher einen breiteren Raum einnimmt. Diefe Richtung deckt fich im Allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwig's XIV. In der folgenden Periode (Ludwig's XV. oder Rococo) löfen fich alle feften, kräftigen Formen in leichte zierlich gewundene Linien

auf, das Geſchnörkelte und Muſchelartige (von „rocaille" dürfte der Name herrühren, welcher wahrſcheinlich am Anfange unſeres Jahrhunderts in franzöſiſchen Emigrantenkreiſen aufkam) herrſcht vor, die Umriſſe ſchlängeln ſich (No. **183**, 4, 5), an die Stelle des Gebauſchten tritt das Knittrige; wenn Farben zur Anwendung kommen, ſo werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, lichte, roſige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer ſtärkeren Wiederanlehnung an antikiſirende Formen und an die Natur bezeichnet die Kunſt in dem ernüchterten Zeitalter Ludwig's XVI. (Zopf). Mit dieſen Bemerkungen iſt das Weſen der auf einander folgenden Perioden noch lange nicht erſchöpft; die ſo wichtigen kulturgeſchichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Geſagte genügen, um die Grundzüge der Decoration in den verſchiedenen Kunſtweiſen zu charakteriſiren. Eine Beſchränkung aber der Ausdrücke Barock, Rococo, Zopf auf das decorative Gebiet erſcheint aus mannigfachen Rückſichten rathſam. Denn man kann wohl von einer Barockarchitektur und Barockſculptur ſprechen, eine reine Rococoarchitektur zu ſchildern würde aber ſchon große Schwierigkeiten bereiten, und ſelbſt in der Barockperiode laſſen ſich die Bauſitten der verſchiedenen Länder ebenſowenig wie die einzelnen Bauwerke auf eine einzige Wurzel zurückführen, die üblichen Bauformen ſich nicht nach einer Regel oder Schablone zurechtlegen. Der Gang der Bauentwickelung ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts war beiläufig folgender:

In Italien hatten *Bernini*, noch mehr aber *Francesco Borromini* (1599—1667) die Wirkungen des überlieferten Renaiſſanceſtils durch bewegtere Linien und der Malerei entlehnte Mittel geſteigert. Durch ſie kamen die Kurven bei der Faſſadenanlage, die durch Halbſäulen verſtärkten Säulen, welche vortreten und die auf ihnen ruhenden Gebälktheile nachziehen, das Spiel mit Schatten und perſpectiviſchen Effecten zu allgemeiner Aufnahme.

Die alten kirchlichen Traditionen werden in der Anordnung der inneren Räume aufgegeben, die Kirche verwandelt ſich in einen Prunkſaal. Der farbige Schmuck, durch Incruſtationen und Fresken bewirkt, insbeſondere die Deckengemälde mit ihrer prunkvollen Scheinarchitektur, ihren künſtlichen Perſpectiven, die reichen Vergoldungen erhöhen dieſen Eindruck. Das virtuoſe Element, das ſich in der Behandlung des Marmors, als wäre es gefügiges Holzmaterial (gewundene Säulen), in der geſchickten Wiedergabe kühnſter und ſeltſamſter Bewegungen in den plaſtiſchen Werken, in der auf Sinnentäuſchung berechneten maleriſchen Decoration ausſpricht, darf nicht unerwähnt bleiben, wenn man den glänzenden Erfolg des italieniſchen Barockſtiles erklären will. Derſelbe iſt außer in

Rom namentlich in Unteritalien und auf Sicilien durch Prachtftücke vertreten, wanderte aber auch über die Alpen und wurde befonders in den katholifchen Landfchaften Süddeutfchlands und Oefterreichs heimifch. Zahlreiche Paläfte und Kirchen in Wien und Prag, wie in den füddeutfchen Refidenzen, auch einzelne Dome und Klofterkirchen (No. **144**, 3), find im italienifchen Barockftile ausgeführt. Er herrfchte aber keineswegs ausfchließlich dieffeits der Alpen. In Frankreich hatten heimifche Künftler frühzeitig die fefteren Regeln der antik-römifchen Architektur zu Ehren gebracht und in der äußeren Gliederung ihrer Bauten (nicht in der inneren Ausftattung) eine größere Ruhe, einfachere mächtigere Verhältniffe angeftrebt. Auch in Holland bewahrten, wie das Amfterdamer Rathhaus, ein Werk des *Jacob van Campen* (No. **143**, 1), zeigt, die Formen der reinen Renaiffance ihre Geltung. Auf deutfchem Boden kreuzen fich und berühren fich die italienifchen, franzöfifchen und holländifchen Einflüffe. Nach franzöfifchen Muftern richteten fich gern die geiftlichen und weltlichen Fürftenhöfe im weftlichen Deutfchland von Bonn, Brühl, Coblenz, Mainz bis nach Mannheim und Raftatt hinauf. Die Einwirkung Hollands ift in der norddeutfchen Architektur, befonders in Berlin, bemerkbar. Die deutfche Kunft befaß aber überdieß noch ihre eigenthümlichen Ueberlieferungen. Einzelne Elemente der deutfchen Renaiffance, z. B. die Cartouche, wiederholen fich auch im Barockftil (No. **180**, 1; **181**, 7), wie denn überhaupt die Grenzen der deutfchen Renaiffance gegen die fpäter herrfchende Kunftweife kaum fcharf abgefteckt werden können. Endlich muß die perfönliche Eigenart deutfcher Architekten, welche auf weiten Studienreifen fich einen freien Ueberblick und größere Selbftändigkeit errungen hatten, erwogen werden. Ein einheitlicher deutfcher Barockftil, eine gleichmäßige Entwickelung der deutfchen Architektur im 18. Jahrhundert beftand nicht. Von den gewöhnlichen Barockbauten unterfcheiden fich z. B. wefentlich die Kunftfchöpfungen, welche feit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Berlin erftehen: das Zeughaus (No. **142**, 4), von dem wahrfcheinlich aus Holland ftammenden kurfürftlichen Oberingenieur *Johann Arnold Nering* entworfen, nach deffen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Bodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das letztere, eine ältere ziemlich unregelmäßige Anlage (No. **143**, 3), wurde im Jahre 1699 einem Umbau und theilweifem Neubau unterworfen und die Leitung des Baues *Andreas Schlüter* (geb. in Hamburg 1664, geft. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter war nicht allein Baumeifter, fondern auch Decorateur (No. **144**, 1) und Bildhauer. In allen Thätigkeitskreifen bricht fich feine kraftvolle Perfönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, ein Theil der kühnen Flugkraft, welche feit dem großen Kurfürften dem jugendftarken

preußiſchen Staate innewohnt, ſei auf den Künſtler übergegangen. Man findet in Schlüter's Werken keinen leeren Pomp und mühſam aufgebauſchten Glanz, ſondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie, welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überſchreitet. Der plaſtiſche Schmuck am Zeughauſe, außen Trophäen, in den Fenſterſchlußſteinen des Hofes Masken ſterbender Krieger (No. **128**, 1), bilden keinen zufälligen, nur loſe mit dem Werke verknüpften Zierrat, ſondern bringen wirkliches Leben in die architektoniſche Gliederung und geben dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifend poetiſchen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schloſſes (No. **143**, 2) hat Schlüter der Renaiſſance die einfach großen Verhältniſſe und das Wirken durch kräftige Contraſte abgelauſcht. Sein berühmteſtes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterſtatue des großen Kurfürſten (No. **128**, 2) geſchaffen. Sie iſt in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürſtenbrücke) berechnet; durch den Gegenſatz zu den heftig bewegten, gefeſſelten Kriegern am Sockel tritt die majeſtätiſche Ruhe des Kurfürſten noch deutlicher hervor. Das Größte, was ein Künſtler leiſten kann, das Fortleben des von ihm geſchaffenen Typus in der Volksphantaſie, hat Schlüter hier erreicht.

In eine Welt des üppigſten Glanzes und höfiſcher Pracht führt der unter Auguſt dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und urſprünglich nur als Theil eines großartigen architektoniſchen Feſtapparates gedacht. Nach dem Plane des Baumeiſters *Matthias Daniel Pöpelmann* (1662—1736) ſollte die Anlage nach Art der „alten römiſchen Staats-, Pracht- und Luſtgebäude“ alles in ſich vereinigen, was zu Luſt- und Prachtaufzügen und zu ritterlichen Uebungen dienlich erſcheint. Auch in Schlüter's Geiſte hatte ſich der Berliner Schloßbau zu einem römiſchen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfiſche Luſtbarkeiten geringere Rückſicht nahm, alles in ernſte, ſchwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die „Schauburg“, die im Sommer in eine Orangerie verwandelt werden kann und in welcher die Gepränge und Luſtbarkeiten des Hofes ſich abſpielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreistheile bewegter geſtaltet. Der als Hof, oder Garten aufgefaßte mittlere Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Baluſtraden) geſchloſſen, welche durch hohe und reich geſchmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (No. **142**, 2, 3) unterbrochen werden. Die Dachform der Pavillons geht auf franzöſiſche Muſter zurück, die Vervielfältigung der Strukturtheile, wie der Säulen und Pfeiler, die gebrochenen Halbzirkel, die Vorliebe für Hermen entſprechen dem herrſchenden Barockge-

fchmacke. Damit ift aber die Eigenthümlichkeit des Zwingerbaues nicht erfchöpft. Der Zwinger erfcheint vorwiegend als Innenbau. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Cavalieren belebt zu denken, die Pavillons mit ihren Grotten, Springbrunnen ftellen Erholungsräume dar, in welche fich die Hofgefellfchaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diefen Charakter eines Schauplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten Säulenfchäften, in den Vafen der Baluftraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenftereinfaffungen u. f. w. deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Feftfaaldecoration an, im Gegenfatz zu den meiften franzöfifchen Prunkhöfen, die nur Faffadenmotive wiederholen. Aus einer anderen Gruppe von Barockbauten (in den fränkifchen Landfchaften) heben wir zwei Werke des *Balthafar Neumann* (1682—1753) hervor, einen Pavillon des Würzburger Schloffes (No. **144**, 4), an welchem fich der barocke Stil insbefondere in der Fenfterarchitektur und in dem oberften Halbgefchoffe offenbart, und das Innere der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen (No. **143**, 4) mit dem Gnadenaltar, deffen Mufchelwerk bereits die Nähe des Rococo andeutet. Proben der Bauweife in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bieten das Luftfchloß Solitude bei Stuttgart (No. **142**, 1), welches durch die ftattliche Freitreppe und den Kuppelbau fich einen vornehmen Charakter wahrt, fonft in fchlichten Verhältniffen gehalten ift, und der Kuppelthurm der franzöfifchen Kirche in Berlin (No. **142**, 5). Derfelbe geht auf römifche Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, zeigt die Ernüchterung, welche nach der Beraufchung im üppigen Barock- und Rococoftil eintrat und zu einer größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit der Bauformen führte.

In der Ausftattung und Decoration der inneren Räume, auf dem Gebiete des Kunfthandwerkes kommt die franzöfifche Kunftweife viel ausfchließlicher zur Geltung als im Kreife der Architektur. Die Schilderung der auf einander folgenden franzöfifchen Decorationsmoden deckt fich beinahe vollftändig mit der Erzählung der Schickfale des europäifchen Kunfthandwerkes feit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diefe Thatfache wird nicht durch das Anfehen des franzöfifchen Hofes allein erklärt, fondern findet auch ihre Rechtfertigung in der Tüchtigkeit des franzöfifchen Kunfthandwerkes. Colbert hatte 1667 die Gobelinmanufactur zur „manufacture royale des meubles de la couronne“ erhoben. In ihr fanden Kunfthandwerker aller Art: Ebeniften, Bildhauer, Maler, Goldfchmiede, reiche Befchäftigung und trefflichften Unterricht. Dem Eintritt in Spezialwerkftätten ging eine forgfältige Zeichenfchule voran. In diefer Manufactur wurden die fchönften Meubel des Verfailler Schloffes gefchaffen. Solche glänzende Aufgaben fpornten die

Kräfte der Arbeiter an. Die technifche Tüchtigkeit der letzteren lockte wieder die Künftler, Entwürfe zu zeichnen und fich zu dem Kunfthandwerke in eine engere Beziehung zu fetzen. Aehnlich wie im 16. Jahrhundert die fogenannten Kleinmeifter auf das Kunfthandwerk der deutfchen Renaiffance einen nachhaltigen Einfluß übten, fo boten die franzöfifchen „Deffinateure“ unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachften Kunftgewerben reiche Mufter und beftimmten den Decorationsftil. Wir führen die wichtigften Ornamentftecher an, die aber vielfach auch die Erfinder der Ornamente waren und, wie z. B. *Jean Berain* (1636?—1711), die Decoration von Prachträumen (Plafond in der Apollogalerie im Louvre) unmittelbar in ihre Hände nahmen: *Jean Lepautre* (1617—1682), urfprünglich zum Tifchler beftimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter hat er geftochen) und Vielfeitigkeit, dann den fchon erwähnten *Jean Berain,* welcher von den Raffael'fchen Grottesken feinen Ausgangspunkt nahm, übrigens noch drei Namensgenoffen befaß, deren Arbeiten fchwer auseinander zu halten find, *Bernard Toro* in Toulon (1672—1731), auch als Bildhauer und Holzfchnitzer (No. **180**, 9) thätig, und *Daniel Marot,* welcher als Hugenott aus Paris verbannt wurde und in Holland lebte (No. **179**, 4; **181**, 2). Im Zeitalter Ludwig's XV. gewannen als Decorateure und Ornamentenzeichner *Jufte Aurèle Meiffonier* aus Piemont († 1750), *Gille Marie Oppenort* (1672—1742), *Babel, Leroux,* und der in München thätige *Cuvillié* (No. **144**, 2) den größten Ruf. In den Vignettenzeichnern im Zeitalter Ludwig's XVI., wie *Gravelot, Karl Eifen* (No. **185**, 10), *Auguftin de Saint-Aubin, Moreau le jeune* lebte die Ornamentik, die glänzendfte Seite der Kunft des 18. Jahrhunderts, fich aus.

Im Intereffe der Goldfchmiede entfalteten die Deffinateure vorzugsweife ihre Wirkfamkeit. Die Werke der Goldfchmiede laffen uns den wechfelnden Einfluß der letzteren und zugleich die Wandlungen des decorativen Stiles am ficherften erkennen. Unter den Goldfchmieden, welche Ludwig XIV., ehe die Finanznoth des Staates ihm Sparfamkeit aufzwang, am meiften befchäftigte, nimmt *Claude Ballin der ältere* (1615—1678) den erften Rang ein. Ein großer Theil der maffiven mit boffirtem Silber befchlagenen Möbel im Verfailler Schloffe ging aus feiner Werkftätte hervor. Sie wanderten fämmtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzenen Gartenvafen haben fich erhalten. Die Prachtftücke, Vafen (No. **181**, 3), Schalen, Kübel, Spiegel, Kandelaber, Leuchter kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenoffen Ballin's Verftändniß der Antike rühmen, fo haben wir das Lob auf die Thatfache einzufchränken, daß ihm Renaiffancemotive nicht fremd blieben. Doch gilt auch diefes mehr von feinen für den Hofgebrauch beftimmten Arbeiten,

als von feinem Kirchengeräthe, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßlose Anhäufung von Zierraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert. In den ersten Jahren der Regierung Ludwig's XV. übten *Nicolas Delaunay* und der jüngere *Claude Ballin* (1661—1754) eine reiche Wirksamkeit aus. Der Hauptvertreter des Rococo bleibt aber *Thomas Germain* (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte. Sein Hauptwerk war eine Toilette für die Königin Marie Lesczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das kleinste Boudoirgeräthe bis zum Pudermesser herab fehlte. Die (No. **183**, 8 u. 9; **184**, 7 u. 14) mitgetheilten Proben zeigen die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige, welches den Rococostil charakterisirt. Der letzte bedeutende Goldschmied der Rococozeit, *Jacques Roettiers* (1707—1784, doch nur bis 1750 hervorragend thätig) schuf das Tafelgeschirr für den Kölnischen Kurfürsten 1749, durch die feine Zierlichkeit der Arbeit (Eichenblätter an den Girandolen, auf welchen Insekten kriechen) ausgezeichneter als durch die Pracht der Formen. Bereits an den Arbeiten des *Jean Denis Lempereur*, des Juweliers der Madame de Pompadour, macht sich eine Aenderung des Geschmackes bemerkbar. Es tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbouquet, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Dieses hängt mit dem allgemeinen Umschwunge in den Kunstanschauungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen. Durch Reisende, Antiquare, Theoretiker (Präsident de Brosse, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herculanum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlichen verbanden sich Angriffe auf das „Gothische, das Contournirte und Recontournirte“. Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente „à la grecque“ in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnoth großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten. Man half sich mit plattirtem Silber und Stahl (pinsbeck); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgiltig. Die Goldschmiede (Auguste, Gouttier, Forty u. a.) legten auf die feine Ciselirung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze (No. **185**, 5) und decorirten Porzellanvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatièren (Klingstedt war der „Raffael der emaillirten Dosen“), den Herren im Salon bei der Conversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert

hindurch Künſtler, darunter ganz hervorragende, ſich gern betheiligten.

Im Kreiſe der keramiſchen Kunſt, welche namentlich im 18. Jahrhundert einen hohen Aufſchwung nahm, feſſelt die Aufmerkſamkeit zumeiſt das Eindringen des orientaliſch-chineſiſchen Elementes. Seitdem chineſiſches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Verſuchen, dasſelbe nachzuahmen und herzuſtellen, nicht gefehlt. Solche Verſuche ſind in Italien ſchon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in ſo hohem Maße begehrenswerth erſcheinen. Es beſitzt in der That alle Eigenſchaften eines idealen Eßgeſchirres. Die Porzellanmaſſe, eine Miſchung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldſpath, welche bei ſtarkem Feuer durch Zuſammenſinterung in eine Paſte ſich verwandelt, fügt ſich allen Formen, iſt leicht, transparent, wird nicht von Stahl und Feuer angegriffen, läßt ſich bemalen, emailliren, vereinigt die Natur des Glaſes und des Steines. Durch den holländiſchen Handel kamen zuerſt größere Maſſen chineſiſchen Porzellans auf europäiſche Märkte; in Holland wurde es auch am früheſten mit Erfolg nachgeahmt. Die Faiencen von Delft, wo ſeit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenſtände, ſogar Geigen, aus feiner Thonerde hergeſtellt wurden, gehen von der Decoration in einfachen blauen Tönen bald zu polychromer Ausſchmückung über und ſuchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen etc. den orientaliſchen Vorbildern näher zu kommen (No. **180**, 2—4; **181**, 6). Epochemachend wurde ſodann die Erfindung der echten Porzellanpaſte durch *Friedrich Böttger* (1682—1719) in Meißen. Die höchſte Blüte der Meißener Porzellanmanufactur fällt in die Zeit 1730 bis zum ſiebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation zur Darſtellung von Figuren wurde beſonders durch den Modelleur *Kändler* mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angethan wurde. Es ſind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturcavaliere und feinen kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rococo führen; auch die Formen tragen das Gepräge des Rococoſtiles deutlich an ſich. Da die einfachen Formen, durch die Glaſur verkleiſtert, keine Wirkung üben, ſo ging man abſichtlich auf das Unregelmäßige, Gekrümmte und Krauſe los und ſchuf hier das wahre Ideal und Muſter des Rococo (No. **183**, 3; **184**, 1; **185**, 3 u. 4).

Zahlreiche Porzellanmanufacturen entſtanden im Wetteifer der verſchiedenen Höfe und Länder, ſo in Wien (No. **184**, 5), Ludwigsburg (No. **184**, 6), Höchſt u. a. in Deutſchland, in Chelſea, in Capo di Monte bei Neapel u. a. Der Meißener Manufactur ſteht jene von Sèvres, nach Sèvres 1756 aus Vincennes übertragen, eben-

bürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten franzöfifchen Staatsanftalt nicht wie in Meißen hartes, echtes Porzellan, fondern Frittenporzellan (pâte tendre) fabrizirt, welches glasartiger, durchfichtiger, fchmelzbarer erfcheint, Bleiglafur enthält, die Farben (rose tendre und bleu turquois werden befonders gefchätzt) tiefer in die Pafte eindringen läßt, nicht als Eßgefchirr fondern nur zur Herftellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Diefer Beftimmung muß es zugefchrieben werden, daß in Sèvres fich die Prunkformen des Barockftiles fo lange erhielten (No. **184**, 2 u. 3). Den Einfluß der Antike, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in alle Kunftkreife immer ftärker eindringt, verrathen die Faiencen, welche unter der Leitung des *Jofiah Wedgewood* (1730—1795) in der „Etruria“ genannten Fabrik in Staffordshire, dem alten englifchen Töpferbezirke, hergeftellt wurden. Wedgewood verfuchte fich in verfchiedenartigen Mifchungen von Thonerde, ahmte bald Porzellan, bald (in der Farbe) Bafalt, Jaspis, Achat nach, erfand den „Jasper“, eine dem Porzellanbiscuit ähnliche, leicht knetbare Maffe, die fich befonders zur Herftellung von Reliefs, Cameen u. dergl. eignet. Das kunfthiftorifch wichtigfte Moment bleibt die Huldigung, welche in Inhalt und Formen den antiken Idealen gewidmet wird (No. **184**, 9—13).

Die Möbel der Barockperiode zeigen zunächft eine doppelte Geftalt. Sie find gefchnitzt (No. **181**, 4 u. 5) und gepolftert (No. **182**, 3). Die gefchnitzten Möbel treten aber bald gegen die inkruftirten, eingelegten Arbeiten zurück, welche fich mit einzelnen Modificationen das ganze 18. Jahrhundert im Gebrauch erhielten. Sie kamen namentlich durch *André Charles Boule* (*Buhl*) am Ende des 17. Jahrhunderts in die Mode. Nach Boule wurden geradezu alle Arbeiten von ausgefchnittenem und wiedereingelegtem Metall auf Schildkrotgrund benannt, welche eigentlich nur die viel ältere Intarfia neubeleben, jetzt aber eine weitergehende Verwendung z. B. bei Uhrgehäufen, Confolen, Tifchplatten finden (No. **180**, 5; **182**, 7 u. 9). Wie der Rococoftil fich in Möbeln widerfpiegelt, zeigen die Beifpiele von Bilderrahmen (No. **184**, 8; **185**, 2). Sie verlieren ihre fefte architektonifche Structur und ranken fich in mannigfachen Krümmungen um die innere Fläche herum. Diefelbe Vorliebe für das Gekrümmte, Verfchlungene zeigt der Dresdener Spiegeltifch (No. **186**, 2) und die zur Vergleichung zufammengeftellten Tifchbeine (No. **186**, 10 u. 11). Im fchroffen Gegenfatze zu denfelben treten die mageren, fteifen, durch den Kupferbefchlag noch härter erfcheinenden Möbel aus dem Zeitalter Ludwig's XVI. (No. **183**, 10; **186**, 12) auf. Den Wandel und Wechfel des Gefchmackes geben auch die an der Stelle der Tapeten üblichen Wandverkleidungen oder panneaux kund. Leicht zierlich und duftig heben fich

in den älteren bemalten Wandfeldern Claude Gillot's und in jenen in Watteau's Stil entworfenen (No. **186**, 5) die Figuren und das Rankenwerk von dem hellen Grunde ab, die geraden Linien, die Säulen, die mageren Guirlanden herrſchen im Zeitalter Ludwig's XVI. vor (No. **183**, 1).

Das decorative Gebiet bildet unſtreitig die Glanzſeite der Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts. Sollte wirklich die Kunſt, wie ſie vom Handwerke ausging, in das Handwerk ſchließlich zurückgekehrt ſein, für immer in ein zierliches, leicht tändelndes Spiel ſich aufgelöſt haben? Ehe man ſolchen trübſeligen Gedanken Raum gibt, empfiehlt ſich die Erwägung, daß das 18. Jahrhundert nicht bloß das Zeitalter des Rococo ſondern auch die glänzendſte Periode der freien Kritik und der begeiſterten Erhebung zu großen menſchlichen Idealen darſtellt. Es war eine Zeit der Ausſpannung, der nothdürftig durch überreizte Genüſſe verdeckten Ermüdung, aber auch die Zeit kühner Kämpfe. In der Natur der bildenden Künſte liegt es nicht, den Kampf zu beginnen, über ſo treffliche Mittel ſie auch gebietet, den Feind, wenn der Kampf eine gewiſſe Höhe erreicht hat, zu ſchädigen. Es begreift ſich, daß ſie zunächſt vorzog, in den gewohnten Geleiſen zu beharren. Aber ſchon wurde durch die Literatur der Boden bereitet, auf welchem ſie neue Bahnen ziehen ſollte. Die Anrufung der Antike und der einfach wahren Natur, anfangs das Feldgeſchrei der kritiſchen Oppoſition, erwies ſich bald als ein fruchtbarer Ausgangspunkt für die Neubelebung künſtleriſcher Thätigkeit. Auch die Thatſache muß zu Gunſten der productiven Kraft des 18. Jahrhunderts ſprechen, daß in der ſpäteren Zeit desſelben der Kreis der kunſtpflegenden Völker ſich namhaft erweitert. In Spanien erſteht nach faſt hundertjähriger Pauſe ein hervorragendes Talent in *Francisco Goya* (1746—1824), welcher nicht bloß als Maler eine merkwürdige Vielſeitigkeit entwickelt, ſondern insbeſondere als Radirer (Caprichos, los desastros de la guerra u. ſ. w.) die lebendigſten Sittenbilder uns vor die Augen führt und ähnlich wie Hogarth, nur noch ätzender und mit freierem Umblicke die Kunſt die Geißel der Satire ſchwingen und in den großen Kampf der Meinungen einſpringen läßt. England, bisher im Kreiſe der Malerei und Plaſtik ungenügend vertreten, tritt jetzt in den Vordergrund. Mag auch *William Hogarth's* künſtleriſche Bedeutung überſchätzt worden ſein, in ſeinen Allegorien und in Kupfer geſtochenen moraliſirenden Erzählungen (Rakes progress, Mariage à la mode, Harlots progress u. ſ. w.), das Uebermaß des witzigen und ſatiriſchen Details die maleriſche Wirkung zerſtören: unleugbar bleiben die großen Verdienſte der engliſchen Porträt-, Landſchafts- und

Genremaler, wie *Jofuah Reynolds, Th. Gainsborough, Th. Lawrence, Morland* und *Opie* (No. **245**, 1—5), welchen man zu ihrer Zeit auf dem Feftlande nur wenige ebenbürtige Maler zur Seite ftellen konnte. Bei den großen Kulturvölkern des Continents aber hat die Vertiefung in die antiken Studien nicht bloß eine augenblickliche Ablenkung vom Schwulfte und von der conventionellen Natur bewirkt, fondern einen feften und dauernden Grund zu einer neuen Kunftanfchauung gelegt. Die Männer, welche am Schluffe des vorigen Jahrhunderts dem antiken Ideale huldigten oder zu einfach natürlichen Schilderungen des Lebens zurückkehrten, find entweder wie *Raphael Mengs, Canova* und *Daniel Chodowiecki* die Vorläufer der modernen Kunft gewefen oder haben fich wie *Asmus Jacob Carftens* und *Jacques Louis David* (No. **246**, 1—5) als Reformatoren an die Spitze derfelben gefetzt. Sie finden ihre volle Würdigung, wenn die Schickfale der Kunft in dem gegenwärtigen Zeitalter erzählt werden.



Namenregister.

Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf das Textbuch, die anderen auf die Nummern der Bilderbogen.

Ortsregister.

Druckfehler.

Seite 186 Zeile 6 v. o. lies Rathssaale statt Rathhause.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



